DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ZEHNTER JAHRGANG

VIERTER QUARTALSBAND

BAND XL

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1910—1911

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Music
MC
5
.M845
v.10
pt.4

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Seite

Edgar Istel, Rossiniana. I: In Rossini's Heimat 3

Hermann Wetzel, Philipp Scharwenkas Kammermusik 27

F. A. Geißler, Karl Scheidemantel. Zu seinem Rücktritt von der Bühne . . . 36

Der Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in London (29. Mai bis 3. Juni 1911) 39

Edgar Istel, Wie Wagner am „Ring" arbeitete. Mitteilungen über die Instrumentationsskizze des „Rheingold" und andere Manuskripte 67

Arnold Schering, Beckmesser-Szenen aus dem Jahre 1898. 79

H. Heubach, „Tristan und Isolde" von Richard Wagner. Auch ein Bruchstück einer großen Konfession 85

Julius Kapp, Richard Wagners Trauerspiel „Leubald" 101

Neue Wagner-Literatur 108

Edgar Istel, Felix Mottl † 118

Paul Bekker, Beethoven an die Unsterbliche Geliebte. Ein unbekannter Brief des Meisters. 131

Ernst Decsey, Stunden mit Mahler (Schluß) 143

Arthur Seidl, Gustav Mahler-Literatur. Nachlese 154

Leopold Hirschberg, Vorwagnerischer Feuerzauber. Ein Rückblick . . . 159. 207

Adolf Chybinski, Die jüngste polnische Orchestermusik 195

Jan Löwenbach, Vitězslav Novák 229

Anton Bücher, Zur Wirkung der Musik 235

Wilhelm Altmann, Antonin Dvořák im Verkehr mit seinem Verleger Fritz Simrock. Ein Beitrag zur Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung seiner Werke 259. 346

Carl Hagemann, Bayreuth 1911 293

Carl Fuchs, Waldoper in Zoppot 297

Hugo Riemann, John Playford's „Division Violin" und Michel Farinelli's „Folies d'Espagne" 323

Heinrich Davidsohn, Die Bogenkurven auf den Streichinstrumenten und ihre praktische Nutzbarmachung für den Violinunterricht 331

Max Unger, 1801 oder — 1812? Zum Problem der Briefe an Beethovens Unsterbliche Geliebte. Noch eine Erwiderung auf Paul Bekkers Aufsatz: „Ein unbekannter Liebesbrief Beethovens" 354

Revue der Revueen 42. 120. 179. 238. 302. 361

Besprechungen (Bücher und Musikalien) 47. 108. 182. 242. 309. 368

Anmerkungen zu unseren Beilagen 64. 128. 134. 256. 320. 379

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite
Berlin	250
Breslau	54
Budapest	124
Dortmund	54
Dresden	318
Bad Elster	250
Halle a. S.	54
Helsingfors	54
Koburg	54
Köln	250
Melbourne	377
Mézières	250
Milwaukee	55
Moskau	55
München	56. 252. 318. 377
Paris	56. 252
Philadelphia	190
Prag	58
Reval	124
Rom	124
Straßburg i. E.	58
Weimar	125

Kritik (Konzert)

	Seite
Altenburg	253
Basel	59
Baden-Baden	59
Berlin	59
Bonn	60
Bromberg	253
Brüssel	125
Cincinnati	319
Danzig	125
Dortmund	60
Düsseldorf	61
Frankenthal	255
Gießen	254
Görlitz	126
Hagen i. W.	254
Halle a. S.	61
Hannover	61
Helsingfors	255
Insterburg	62
Kaiserslautern	255
Landau	255
Ludwigshafen	255
Milwaukee	191
München	62
Neustadt a. H.	255
Paris	63
Philadelphia	319
Pirmasens	255
Prag	63
Reval	255
Speyer	255
Straßburg i. E.	127
Tsingtau	192. 256
Weimar	256
Zweibrücken	255

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM IV. QUARTALSBAND DES ZEHNTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1910/11)

Abel (Sängerin) 126.
Abendroth, Hermann, 62.
Abert, Hermann, 61. 369.
Abert, J. J., 63. 64.
Abonnementskonzerte (Straßburg) 127.
Abrányi, Emil, 124.
Ackers, Lotte, 254.
Ackté, Aino, 255.
Adler, Guido, 370.
Adler-Trio (Cincinnati) 319.
d'Agoult, Gräfin, 86. 115.
Alard, Delphin, 330.
d'Albert, Eugen, 309. 318.
Albinoni, Tommaso, 249.
Alexis, Willibald, 207.
Alfieri, Vittorio, 237.
Altmann, Wilhelm, 113. 320. 379.
Amato, P., 125.
Ambros, A. W., 80.
Anakreon 313.
Andersen 232.
Andrejew (Sänger) 58.
Anerio, Felice, 81.
Ansorge, Conrad, 255.
Antarowa 55.
Arion-Club (Milwaukee) 191.
Arlberg, Hjalmar, 254.
Arnheim, Amalie, 41. 370.
v. Arnim, Bettina, 135. 138. 182. 358. 359.
Arriola, Pepito, 191.
d'Astorga, Emanuele, 311.
Auber, D. E., 6. 185. 314.
d'Aucourt, Godard, 318.
Auer, Leopold, 271.
August, Herzog v. Sachsen-Weißenfels, 242.
Aulin, Tor, 184. 254.
Bach, Joh. Seb., 39. 49. 50. 52. 59. 60. 61. 62. 63. 118. 119. 125 (Bachfest in Brüssel). 126. 127. 187. 191. 192. 242. 247. 248. 253. 254. 255. 256. 310. 311. 316. 330. 370. 379.
Bach, Wilh. Friedemann, 50. 52. 249.
Bach-Verein (Brüssel) 125.
Backhaus, Wilhelm, 255.
Bahr, Hermann, 150.
Bahr-Mildenburg, Anna, 296.
Baklanow (Sänger) 58.
Balakirew, Mili, 201. 213.
Baldszun, Georg, 127.
Balfour, Arthur, 39.
Balling, Michael, 124.
Baltzer, Thomas, 327. 328. 330. 379.
Banchieri, Adriano, 79. 80. 81. 82. 83. 84.
Bandel 126.
Banister, John, 328. 329. 330.
Bantock, Granville, 192. 313.
Bark, Cornelius, 54.
Bartolino von Padua 80.
v. Bary, Alfred, 296.
Basch, Louis, 64.
Bassani, Giovanni B., 60.
Bassi, Amadeo, 55. 125. 190.
Batka, Richard, 234.
Battistini, Mattia, 58.
Baum, Bekky, 126.
Baumbach, Rudolf, 187.
v. Baußnern, Waldemar, 59. 126.
Becker, Albert, 126.
Beckershaus (Sängerin) 127.
Becket, P., 328. 329.
Beddoe (Sänger) 319.
Beer-Walbrunn, Anton, 249.
van Beethoven, Ludwig, 29. 31. 47. 49. 59 (B.-Fest in Baden-Baden). 60 (X. Kammermusikfest in Bonn). 61. 62. 63 (B.-Festival in Paris). 64. 67. 91. 104. 118. 119. 126. 127. 131 ff (B. an die unsterbliche Geliebte. Ein unbekannter Brief d. Meisters.) 182. 186. 196. 209. 245. 246. 250. 253. 254. 255. 256. 274. 276. 310. 313. 319. 320. 350. 354 ff (1801 oder — 1812? Zum Problem der Briefe an B.s Unsterbliche Geliebte). 370. 375.
Beethovenhaus, Verein, 60.
Bekker, Paul, 354. 355. 356.
Belasco, D., 55. 124. 190.
Bell, W. H., 40.
Bellwidt, Emma, 59.
Benda, Oscar, 54.
Bender, Paul, 61. 250. 378.
Bendl, Karl, 279. 350.
Bennewitz, Anton, 64.
Bensch (Dirigent) 255.
Benson, L., 39.
Benzmann, Hans, 53.
Berber, Felix, 253.
Berg, A., 255.
Berger, Robert, 192.
Berger (Cellist) 290.
Berger (Sänger) 256.
Bergmann, Hans, 125.
Berlage, H. P., 49.
Berlioz, Hector, 9. 57. 62. 119. 126. 127. 185. 197. 198. 230. 251. 253. 309. 320.
Bermann, E., 377.
Bernoulli, Eduard, 186.
Berson, S., 199.
Bertolini (Arzt) 132.
Bertoni 251.
Bertram, Theodor, 293.
Berwald, Franz, 184. 317.
Bethge, Hans, 53.
Beyer & Söhne, H., 357.
Beyle, Henri, 9.
v. Bezold, Gustav, 189. 315. 316.
Biber, H. J. F., 327.
Biehle, Johannes, 371.
Bieling (Dirigent) 255.
Bielschowsky, Albert, 91.
Bienenstein, Karl, 53.
Bieselly, Olga, 255.
Billroth, Theodor, 261.
Binder, Fritz, 125. 126.
v. Binzer, Erika, 254.
Bischoff, Johannes, 54.
v. Bismarck, Otto, 275. 283. 379.
Bispham, David, 191.
Bittner, Julius, 250.
Blažek, Josef T., 256.
Bläservereinigung, Kölner, 60.
Blech, Leo, 309.
Bleuer (Konzertmeister) 184.
Bleyle, Karl, 59. 246.
Bloch, Joseph, 248.
Blumer, Theodor, 318 („Der Fünfuhrtee". Uraufführung in Dresden).
Boccherini, Luigi, 126.
Böcklin, Arnold, 144. 246.
Bodenstedt, Friedrich, 313.
Boehm van Endert, Elisabeth, 127.
Boehme (Familie) 102.
Boepple, Paul, 244.
Bogdanowitsch 55.
Bohlmann, Theodor, 319.
Bohn, Elisabeth, 254.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Boieldieu, F. A., 314.
Bökemann, Anna, 192.
Bolschakow (Sänger) 58.
Börner, P., 253.
Borodin, Alexander, 201. 254.
Boruttau, Alfred Julius, 53. 372.
Bosetti, Hermine, 127.
Bossi, Enrico, 60. 126. 246.
Bote, Ed., & Bock, G., 262. 268. 278.
Botscharow, M. W., 55.
Boucherit (Violinistin) 63.
Bourges, Elemir, 50.
Brahms, Johannes, 27. 42. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 119. 125. 127. 146. 187. 188. 189. 230. 231. 255. 256. 259. 260. 261. 264. 265. 269. 271. 274. 275. 279. 280. 281. 282. 284. 286. 287. 290. 292. 310. 313. 319. 320. 346. 348. 349. 351. 352. 374. 376.
Brandstaeter (Dirigent) 126.
Brandstaeter (Sängerin) 126.
Brandts-Buys, Jan, 249.
Brase, Fritz, 125.
Braun, Karl, 296.
Braun, S., 128.
Braunroth, Ferdinand, 184. 185.
Brause, Hermann, 126. 254.
Brecher, Gustav, 377.
Breitkopf & Härtel 29. 114. 172. 204. 207. 234. 317. 359.
Brendel, Franz, 163.
Brentano, Bettina, 132.
Breuer, Hans, 296.
v. Breuning, Stefan, 131.
Bréval, Lucienne, 253.
Briesemeister, Otto, 296.
Brodersen, Fritz, 255. 378.
Bruch, Max, 63. 125. 126. 254. 313. 317.
Bruckner, Anton, 50. 62. 119. 254. 255.
Brückner, Max, 55.
Brückner, Kati, 126.
Bruhn-Berger (Sängerin) 126.
Brüll, Ignaz, 298.
Brunckhorst, Arnold M., 370.
Brüning, Hans, 191.
Brünner, Schwestern, 253.
Brunswik, Therese Gräfin, 134. 135. 138. 140. 182. 355. 357. 359.
Büchel, Hermann, 58.
Buckman, Rosina, 377.
Buffon 91.
Buhle, E., 370.
v. Bülow, Hans, 49. 86. 115. 118. 184. 197. 265. 267. 268. 276. 278. 280. 287. 288. 309.
Bulß, Paul, 266. 267.
Bungert, August, 316.
Burian, J., 64.
Burrel, Mrs., 103. 128.
Bürstinghaus, Ernst, 54.
Burzio, Eugenia, 125.
Busoni, Ferruccio, 52. 309. 319.
Byrd, William, 39.
Byron, Lord, 229.
Caccini, Giulio, 183. 184.
Cäcilienverein (Baden-Baden) 59.
Cäcilienverein (Frankenthal) 255.
Cäcilienverein (Kaiserslautern) 255.
Cäcilienverein (Landau) 255.
Cäcilienverein (Neustadt a. H.) 255.
Cäcilienverein (Speyer) 255.
Cäcilienverein (Zweibrücken) 255.
Cahier, Charles, 378.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 60. 125.
Cain, Georges, 57.
Calvisius 183.
Campanini, Cleofonte, 55. 190.
Camphausen, Max, 301.
Campra, André, 326.
Canutius 183.
Capellen, Georg, 47.
Capet-Quartett 60. 63.
Capilupi, Ippolito, 81.
Capocci, Filippo, 60.
a cappella-Chor (Milwaukee) 191.
Caro, Paul, 246. 247.
Carse, Ahn, 40.
Caruso, Enrico, 55.
Caryll, Ivan, 377.
dalla Casa, Girolamo, 184.
Casals, Pablo, 59.
Caspar, W., 255.
Castles, Amy, 377.
Cavalieri, Lina, 252.
Cech, Svatopluk, 232.
Ceresoli (Sängerin) 58.
Cerone 183.
Cervantes 85.
Chabrier, Emanuel, 57.
Chaigneau, Schwestern, 63.
Challemel-Lacour 112.
Chamber-Musicales (Cincinnati) 319.
Chapmann-Revy (Sängerin) 253.
Charlé, Adolf, 252.
Chatham, William Pitt, 255.
Cherubini, Luigi, 127.
v. Chézy, Helmine, 370.
Chicago Grand Opera Co. 55.
Chicago-Philadelphia-Opera Co. 190.
Chop-Groenevelt, Celeste, 125. 254.
Chopin, Frédéric, 196. 198. 200. 201. 203. 205. 206.
Chor, Gemischter (Tsingtau), 192.
Choral-Society (Philadelphia) 320.
Chorgesangverein, Hellwigscher, 126.
Chorverein (Baden-Baden) 59.
Chreszinski (Regierungsrat) 262.
Christian, Herzog v. Sachsen-Weißenfels, 242.
Chvala, Emanuel, 350.
Chrysander, Friedrich, 324. 370.
Chybinski, Adolf, 256.
Cicero 183.
Cimarosa, Domenico, 311.
Cisneros, Eleonora, 55.
Civinini (Librettist) 124.
Claretie, Jules, 57.
Clementi, Muzio, 182.
Cloß, Margarete, 255.
Codronchius 183.
Coleridge-Taylor, Samuel, 40.
Collard, F. W., 182.
Colonne-Orchester 63.
Conrad von Zabern 182. 183.
Coqui, Richard, 51.
Corder, Frederick, 40.
Corelli, Arcangelo, 249. 254. 323. 325. 326. 327.
Cornelius, Peter, 16. 48. 62. 119. 126.
Corsi, Jacopo, 126.
Cortolezis, Fritz, 62. 378.
Coward, Henry, 192.
Crane, Arthur, 377.
Croissant, Ernestine, 56.
Croiza, Claire, 250.
Culp, Julia, 255.
Curtis, Natalie, 242.
Dahn, Felix, 53. 373.
dall Abaco 249. 256.
Dalmorès, Charles, 55. 253.
Damaew, W., 55.
Damcke, Berthold, 197.
Damse, J., 196.
Dangès (Sänger) 252.
Dango, Fanny, 377.
Dante 85.
Dargomyschski, Alexander, 57.
David, Ferdinand, 330.
Davidsohn, H., 126.
Davies, Ben, 40.
Davies, Walford, 40.
Dawison, Walter, 254.
Debogis, Marie Louise, 255.
Debussy, Claude, 52. 59. 248. 309. 310. 374. 376.
Decarli (Sänger) 266.
Degen, Erwin, 187.
Dehmlow, Hertha, 254.
Dehn, Siegfried, 111.
Deiters, Hermann, 182.
Delaye (Sänger) 250.
Delibes, Léo, 185. 200.
Delius, Frederick, 126.
Demuth, Leopold, 64.
Denys, Thomas, 59. 60. 61.
Dessoir, Susanne, 126. 254.
Destouches, André C., 326.
Deszczynski, J., 196.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Diederichs, Eugen, 9.
Dienst, Therese, 192.
Dietrich (Sänger) 256.
Dietz, Johanna, 60.
Digby La Touche 318 („Themidore", Uraufführung in München.)
Dippel, Andreas, 190.
v. Dittersdorf, Carl, 254.
Dobrowolska 55.
Dobrzynski, Ignaz Felix, 196. 197.
v. Dohnanyi, Ernst, 319.
Dolega-Kamienski, Lucian, 316.
Doni, Giovanni Battista, 183.
Donizetti, Gaëtano, 57. 185. 132.
Doret, Gustave, 251.
Dossi, Brüder, 4.
Dost, W., 250.
v. d. Dovenmühle (Dirigent) 253.
Dömötör (Sängerin) 124.
Drake, Josef Rodman, 347.
Dreyschock, Alexander, 197.
Drousiakina, J. S., 55.
Duclos (Sänger) 57.
Dufranne, Hector, 55.
Dukas, Paul, 254. 320.
Duncan, Isadora, 63. 251.
Dupuis, Sylvain, 125. 251.
Durant-Konzerte (Brüssel) 125.
Durante, Francesco, 311.
Durigo, Ilona, 59.
Dvořák, Antonin, 60. 63. 64. 126. 198. 199. 229. 234. 253. 254. 259ff (A. D. im Verkehr mit seinem Verleger Fritz Simrock. I.) 319. 320 (Bilder). 346ff (A. D. im Verkehr mit seinem Verleger Fritz Simrock. Schluß.) 379 (Bilder).
Dvořák, Magda, 64.
van Dyck, Ernest, 253. 296.
Ebert, Alfred, 354.
Ebner, C., 62.
Ecorcheville, Jules, 325.
Ehlert, Louis, 275.
Ehrenhofer 371.
Eibenschütz, José, 126.
Eibenschütz, Riza, 252.
v. Eichendorff, Joseph Frhr., 315.
Eickemeyer, Willy, 60.
Einstein, Alfred, 370.
Eisner, Maurice, 191.
Eitner, Robert, 327. 329.
Elgar, Edward, 40. 245. 310.
Elgar, William, 60.
Elisabeth, Königin von England, 39.
Ellis, William Ashton, 108.
Elman, Mischa, 191.
Elsner, Xaver Joseph, 196.
Engel, G., 244.
Epstein, Lonny, 62.
Erb, Karl, 56.
Erben, K. J., 351.
Erdös, Richard, 124.
Erk, Ludwig, 111.
Erl (Sänger) 266.
Erler-Schnaudt, Anna, 60. 62.
Ernst II., Herzog v. Sachsen-Coburg, 115.
Ertel, Paul, 253. 254.
d'Este, Leonore, 3.
Esterhazy, Fürst, 358.
Ettlinger, Karl, 318.
Eulenburg, Ernst, 351.
Evers, Franz, 53.
van Eweyk, Arthur, 191.
Fabricius 183.
Fall, Leo, 124. 253.
Farinel (s. Farinelli) 328.
Farinelli, Cristiano, 324.
Farinelli, Jean Baptiste, 325. 327. 330.
Farinelli, Michel, 323. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 379.
Faronell (s. Farinelli) 328. 329.
Fasch, Karl Fr. Chr., 309.
Faßbender, Zdenka, 54. 56. 118.
Fay, Maude, 378.
Feska, A. E., 314.
Federici, F., 54.
Feinhals, Fritz, 378.
Felber, Dr., 41.
Felis, Paolo, 247.
Ferté 63.
Fétis, F. J., 245.
Fibich, Zdenko, 229.
Fidelia (Speyer) 255.
Fillmore, John, 243.
Finck, Hermann, 184.
Fink-Garden 60.
Fiorillo 248.
Fischer, Franz, 73. 377. 378.
Fischer, Georg, 324. 325.
Fischer, J. K. F., 59.
Fischer, Richard, 62.
Fischer-Maretzki, Gertrud, 254.
Fitelberg, Gregor, 196. 200. 201. 203. 204. 256 (Bild).
Fitzau, Franz, 126.
Fitzgerald, Edward, 313.
Fitzner-Quartett 249. 254.
Flesch, Carl, 255.
Fletcher, Alice, 242. 243.
Flonzaley-Quartett 319.
Floridia, Pietro, 319.
Foerster, V., 320.
Foote, Arthur, 191.
Forberg, Rob., 262.
Forsell, John, 255.
Forst, Grete, 250.
Förster, Josef B., 229.
Förster-Lauterer, Berta, 64.
Foster, Muriel, 40.
Franc-Nohin 57.
Franck, César, 125. 126. 185. 320.
v. Frank, Frau, 132.
Francoeur 249.
Frecknold 329.
Freny (Sänger) 111.
Freund, Erna, 250.
v. Frimmel, Theodor, 133.
Friedberg, Carl, 59. 60. 255.
Friedheim, Artur, 62.
Friedland, Martin, 255.
Friedländer, Max, 41. 370.
Friedman, Ignaz, 255. 296. 374.
Friedrich 27.
Friedrich III., Kaiser, 3.
Friedrich, König v. Dänemark, 188.
Friedrich der Große 50. 309.
Friedrich Wilhelm, Prinz v. Preußen, 127.
Frischen, Josef, 62.
Frodl, Karl, 127.
Frommann, Alwine, 108.
Frühauf, A., 60.
Fuchs, Anton, 250. 378.
Fuchs, Carl, 320.
Fuller-Maitland, J. A., 39.
Fuß (Komponist) 182.
Gade, Niels W., 188.
Gadski, Johanna, 319.
Gafori, Franchino, 183.
Gaillard 68.
Galilei, Vincenzo, 81.
Gallenberg, Graf, 134. 138.
da Galliano, Marco, 55.
Galston, Gottfried, 63. 255.
Ganassi, Silvestro, 184.
Gänsbacher, Josef, 64.
Garcia, Manuel, 368.
Garden, Mary, 55.
Gärtner, Marie, 56.
Gauthier, Eva, 192.
Gawronski, A., 199.
Gebethner & Wolff 202. 203.
Geis, Josef, 58. 250. 378.
Generali, Pietro, 370.
Genzmer, Elsa, 125.
Gerhardt, Elena, 59. 253.
German, Edward, 40.
Gernsheim, Friedrich, 59. 253.
Gesangverein, Basler, 59.
Gesangverein, Deutscher (Brüssel), 125.
Gesangverein, Neuer (Danzig), 126.
Gesangverein, Städtischer (Hagen i. W.), 254.
Gesellschaft, Philharmonische (Helsingfors), 255.
Gesellschaft, Musikalische (Dortmund), 60.
Geßner (Sänger) 127.
Gevaert, F. A., 250. 251.
Geyersbach, Gertrud, 254.
de Giardini 249.
Gibbons, Orlando, 39.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gille, Karl, 61.
Gillmann, Max, 378.
Giordano, Umberto, 252.
Girardi, Alexander, 149.
Girod (Sänger) 250.
Glarean 183.
Glasenapp, C. Fr., 67. 71. 83. 90. 98. 108. 110. 111.
Glazounow, Alexander, 60. 127. 192.
v. Glehn, Prof., 55. 56.
Glinka, Michael, 199.
Globerger, August, 378.
Glover, Edwin, 319.
Gluck, Chr. Willibald, 112. 125. 127. 192. 250. 251. 253. 254. 255. 311.
Gluth, Victor, 56.
Gmür, Rudolf, 125. 256.
Godowsky, Leopold, 127.
Goethe, Joh. Wolfgang, 3. 4. 11. 85. 90. 91. 92. 95. 99. 100. 101. 109. 110. 143. 144. 182. 210. 250. 254. 315. 370.
Goetz, Hermann, 152.
Göhler, Georg, 253.
Goldmark, Carl, 191. 253. 261. 319.
Goldschmidt, Hugo, 182. 370.
Goldschmidt, Paul, 60.
Goltermann, Georg, 189.
Golther, Wolfgang, 70. 86. 87. 93.
Gottfried von Straßburg 88.
Gounod, Charles, 57. 144. 185.
Gozzi, Carlo Graf, 111. 112.
Gracian, Baltazar, 80.
Graf, W., 262.
Grandjean, Louise, 253.
Grawert, F., 125.
de Greef, Arthur, 125.
Greß, Anny, 55.
Grétry, E. M., 192. 314.
Grevesmühl, Genia, 255.
Grevesmühl, Hermann, 255.
Grieg, Edvard, 126. 127. 191. 202. 230.
Grimm, Julius Otto, 60. 125.
Gritzbach, Karl, 301.
Groß, Rudolf, 253.
Großmüller (Dirigent) 255.
Großsmith, Geo, 377.
Grove, George, 324. 330.
Grümmer, Wilhelm, 125. 256.
Grysunow 55.
Gudehus, Heinrich, 36.
Guicciardi, Giulietta Komtesse, 132. 133. 134. 138. 139. 140. 142. 359.
Guilmant, Alexandre, 60.
Gukowa 55.
Gulbranson, Ellen, 296.
Gülzow, Adalbert, 184.
Gura, Eugen, 159.
Gura, Hermann, 126.
Gutherz-Hönel, Elisabeth, 192.
de Haan-Manifarges, Pauline, 61. 62.
Haas, Joseph, 52.
Haas (Sänger) 127.
Haberl, Benno, 125. 256.
Habich, Eduard, 296.
Hafgren (Dirigent) 255.
Hafgren-Waag, Lilly, 58. 255. 296.
Hagemann, Carl, 320.
Hagemann, Milly, 255.
Hagin, Heinrich, 250.
Hahn, Adolf, 319.
Halévy, J. F. E., 109. 110.
Halle, J., 71. 72. 128.
Hallwachs, Karl, 254.
Hallwachs-Zerny, Frieda, 254.
Hambourg, Boris, 319.
Hamm, Adolf, 59.
Hammer, Julius, 192.
Hammer (Sänger) 256.
Hammerstein, Oscar, 190.
Händel, G. F., 52. 60. 61. 125. 126. 127. 191. 192. 242. 253. 254. 255. 311. 324. 369. 370.
Hanslick, Eduard, 9. 10. 21. 22. 265. 266. 267. 270. 271. 272. 283. 287. 290 349. 350.
Harder, Knud, 253.
Harsdörffer 370.
Härtel, Gottfried Christoph, 182.
Hartmann, Ludwig, 267.
Hartmann (Komponist) 55.
Hartung, Anna, 126.
Hasse, Joh. Adolf, 310. 311.
Hasse, Max, 62.
Hauptmann, Moritz, 62.
Hausmann, Robert, 347.
Haußwaldt, A., 325.
Havemann, Gustav, 254. 376.
Haydn, Joseph, 29. 49. 60. 114 125. 126. 127. 192. 196. 245. 255. 274. 310. 320.
Hazon (Kapellmeister) 377.
Hebbel, Friedrich, 53.
Heermann, Emil, 319.
Heermann, Hugo, 254. 319.
Hegar, Friedrich, 62. 188.
Hegar, Johannes, 254.
Hehemann, Erika, 254.
Hein, Paul, 59.
Heine, Heinrich, 51. 52. 229. 314.
Heinemann, Alexander, 191.
Heinemann, Ernst, 117.
Hekking, Gerard, 63.
Heintz, Albert, 70.
Heldy, Fanny, 250.
Heller, Stephen, 28.
Helling, Ilse, 253.
Hellmesberger, Josef sen., 261. 263. 265.
Hempel, F. C., 61.
Hempel, Frida, 250.
Hendrich (Dirigent) 253.
Hennig, Richard, 235. 237.
Henschel, Georg, 276.
Hensel, Heinrich, 296.
Herbert, Victor, 190.
Hermann, Hans, 191.
Hermann (Sänger) 126.
Hérold, L. J. F, 314.
Herwegh, Georg, 86.
Hess, Heinz, 299.
Heß, Ludwig, 62.
Heuß, Alfred, 370.
Hey, Julius, 116. 244.
de Hidalgo, Elvira, 54. 58.
Hill, Tilia, 126. 127. 255.
Hiller, Joh. Adam, 62.
Hinze-Reinhold, Bruno, 254.
Hlávka 348.
Hochheim, Paul, 54. 301.
v. Hochberg, Bolko Graf, 127.
Hof- und Domchor (Berlin) 126.
v. Hoffmann, Baron, 270.
Hoffmann, Baptist, 54.
Hoffmann, Carl, 290.
Hoffmeister, Karl, 64. 234.
Hofmann, Alois, 54.
Hofmann, Josef, 191.
v. Hofmannsthal, Hugo, 252.
Hofmeister, Fr., 260. 262. 268.
Hoftheaterkonzerte (Altenburg) 253.
Holbrooke, Josef, 40.
Holst 52.
Holthoff v. Faßmann 54.
Holtschneider, Karl, 60.
Homer 85.
Homer, Louise, 319.
Horaz 313.
Hörschel, K., 62.
Horwitz, Lucian, 254.
Hostinsky, Otakar, 47.
Howland, Legrand, 191.
Huddersfield Choral Society 39.
Humperdinck, Engelbert, 58. 125. 190. 191. 204. 309.
Huré (Komponist) 63.
Hutcheson, Ernest 320.
Hutschenruyter, Willem, 49.
Hyginus 102.
d'Indy, Vincent, 206. 310. 375.
Ippolitow-Iwanow, Michael, 55.
Iracema-Brügelmann, Hedy, 59. 61.
Irrgang, Bernhard, 59. 60. 127.
Istel, Edgar, 370
Jadassohn, S., 185.
Jahn, Wilhelm, 266. 270.
Jamakowa 55.
Janssen, Julius, 60.
Jaques-Dalcroze, Emile, 204. 251.
Jarecki, H., 199.
Järnefelt, Maikki, 255.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jauner, Franz, 263. 265. 266.
Jeanneret-Kern 251.
Jellinek 60.
Jensen, Gustav, 184.
Jensen (Sänger) 266.
Jeritza, Mitzi, 252.
Jiránek, Josef, 230.
Joachim, Joseph, 60. 266. 268. 270. 275. 309.
Johann Adolf I., Herzog von Sachsen-Weißenfels, 242.
Johann Georg, Herzog von Sachsen-Weißenfels, 242.
Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen, 242.
Jomelli, Jeanne, 191.
Jomelli, Niccola, 311.
Josef I., Kaiser, 245.
Josef II., Kaiser, 251.
Judas Ischarioth 15. 16.
Jungbluth, Richard, 255.
Juon, Paul, 127. 254.
Jüttner, O., 126.
v. Kaan, Heinrich, 64.
Kaempfert, Anna, 254.
Kahn, Robert, 253.
Kajanus, Robert, 255.
Kalbeck, Max, 259. 260. 261.
Kalinnikow, W., 320.
Kalischer, Alfr. Chr., 134. 138. 140.
Kalliwoda, Wenzel, 63. 64.
Kamienski, Lucian, 310.
Kammermusik-Vereinigung (Frankenthal) 255.
Kammermusikvereinigung, Neue (München), 62.
Kämpfert, Anna, 62.
Kannegießer 162.
Kapelle des III. Seebataillons (Tsingtau) 192.
Kapelle, Kgl. (Berlin), 127.
Kapelle, Kgl. (Hannover), 61.
Kapp, Julius, 110. 128.
Kapper, Siegfried, 260.
Karas, Anton, 64.
Karg-Elert, Sigfrid, 253.
Karl II., König v. England, 325. 330.
Karlowicz, Mieczyslaw, 195. 200. 201. 202. 203. 205. 256 (Bild).
Kase, Alfred, 54. 56.
Kaschowska, Felicia, 253.
Katz, Moritz, 235.
Kaufmann, Alexander, 185.
Kaun, Hugo, 126. 191. 192. 254. 255.
Kaunitz, Graf, 264.
Kayser, E., 62.
Keiser, Reinhard, 311.
Keller, Gottfried, 86.
Keller, Robert, 266. 267. 269. 282.
Kellermann, Berthold, 255.
Kellner 255.
Kersting 27.
Khayyám, Omar, 313.
Kidson, Frank, 324.
Kiefer, Heinrich, 127.
Kiel, Friedrich, 28. 34. 198.
Kienzl, Wilhelm, 55.
Kirchenchor St. Maximilian (München) 62.
Kirchenchor, Städtischer (Altenburg), 253.
Kirchhoff, Walter, 296.
Kirchner, Theodor, 28. 268.
Kirschfeldt, Alfred, 256.
Kistner, Fr., 262.
Kittl, Friedrich, 63. 64.
Klauwell, Otto, 370.
Klein, Julius, 56. 378.
Klengel, Julius, 350. 374.
Klindworth, Karl, 69. 73.
Klingler, Karl, 59. 61.
Klingler-Quartett 59. 60. 61. 62.
Klingner 250.
Klopstock, F. G., 253.
Kloß, Erich, 111.
Klughardt, August, 192.
Kneisel, Franz, 292.
Kneisel-Quartett 191. 292.
Knittl, Karl, 230.
Knüpfer, Paul, 54. 58. 62. 250.
Knochenhauer 126.
Knote, Heinrich, 250. 378.
Koch, Friedrich E., 253.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 60.
Koenenkamp 126.
Konzertgesellschaft (Hagen i. W.) 254.
Koch, Dr. (Dirigent), 126.
Koch, Max, 110.
Kocian, Jaroslaw, 191.
Köhler, Moritz, 376.
Kohmann, Anton, 60. 125. 254.
Konservatorium, Prager, 63 (Hundertjahrfeier des P. K.).
Konzertgesellschaft für Chorgesang (München) 62.
Konzertverein (Gießen) 254.
Kopfermann, Albert, 134. 354.
Kornai (Sänger) 124.
Korolewicz, Jeanne, 191.
Kothe, Robert, 317.
Kotzolt, Heinrich, 126.
Kovarovic, Karl, 64. 229.
Kranich, Friedrich, 294.
Kraus, Ernst, 378.
v. Kraus, Felix, 62. 126. 254.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 62. 126.
Kreisler, Fritz, 59. 62. 63.
Krejči, Josef, 63. 197.
Kretzschmar, Hermann, 369. 370.
Krieger, Joh., 59.
Krienitz, Willy, 111. 112.
Kroemer, Hugo, 126.
Kroemer, Richard, 126.
Krögel 61.
Kroß, Emil, 184.
Krueger 242.
Krüger, Franz, 27.
Krull, Annie, 125.
Kubelik, Jan, 63. 127.
Kuhn, Paul, 54. 378.
Kuhn-Brunner, Charlotte, 54.
Künstlerklause (Altenburg) 253.
Kuper, Emil, 55.
Kuper, Max, 55.
Kurpiński, Karl, 196.
Kusnezowa, Marie, 57.
Kutzschbach, Hermann, 318.
Kuula, Toivo, 255.
Kuypers, A., 312.
Kwast-Hodapp, Frida, 254.
Lachner, Franz, 28.
Lafitte, L., 54. 59.
Lalo, Edouard, 184.
La Mara 135. 357. 359.
Lamond, Frederic, 59. 61. 126. 255.
Lange, Hans, 64.
Langer, Ferdinand, 162.
Laufenberg, Heinrich, 370.
Laugs, Robert, 60. 254.
Lauprecht van Lammen, Mientje, 62.
Laussot, Jessie, 108.
Laval, Juliette, 63.
Lawrence (Sängerin) 58.
Leffler-Burckard, Marta, 59.
Lehar, Franz, 124. 253.
Lehmann, Lilli, 159. 207.
Lehrergesangverein (Bautzen) 126.
Lehrergesangverein (Görlitz) 126.
Lehrergesangverein (München) 62.
Lehrergesangverein (Reichenberg) 126.
Lehrergesangverein (Zittau) 126.
Leichtentritt, Hugo, 80.
Leisner, Emmi, 59. 60.
Lemmone, John, 191.
Lenau, Nikolaus, 53. 314.
Leonardo da Vinci 15. 16.
Leoncavallo, Ruggiero, 55.
Lessel, Fr., 196.
Leßmann, Eva, 126.
Leucht, R., 255.
Leuer, Hubert, 250.
Levi, Hermann, 57. 111. 118. 293.
Liederkranz (Frankenthal) 255.
Liedertafel (Neustadt a. H.) 255.
Liedertafel (Speyer) 255.
Liepmannssohn, Leo, 354.
v. Liliencron, Detlev Frhr., 316.
v. Liliencron, Rochus Frhr., 369.
Lindgren, Adolf, 47.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lineff, Eugenie, 41.
Liszewsky, Tillmann, 250.
Liszt, Franz, 50. 59 (Lisztfeier in Basel). 61. 62. 64. 70. 72. 73. 75. 86. 114. 115. 119. 126. 191. 197. 198. 203. 230. 253. 254. 255. 256. 259. 370. 380.
Litvinne, Felia, 58.
Ljadow, Anatol, 59.
Locatelli, Pietro, 249.
Loewe, Carl, 159. 161. 164. 168. 207. 210. 220. 221. 256.
Loewe, Margarete, 126. 127.
Lohse, Otto, 250. 377. 378.
Löltgen, Adolf, 255.
Lopuska, Helene, 206.
Lordmann, Peter, 54.
Lorenz, Alfred, 55.
Lorenz, C. Ad., 255.
Lortzing, Albert, 83. 125.
Louis, Rudolf, 47. 185.
Löw, Rudolf, 59.
Löwe, Ferdinand, 61.
Löwenbach, Jan, 256.
Lubomirski, Ladislaus Fürst, 196.
Ludwig II., König v. Bayern, 69. 70. 72. 77. 116.
Lugniens (Sängerin) 63.
Lully, J. B., 326.
Lutter, Heinrich, 255.
v. Lüttichau, Baron, 108.
Lutze, Wera, 55.
Mackenzie, Alexander, 40.
Maffei 183. 184.
Magpie Madrigal Society 39.
Mahlendorff, Dina, 58.
Mahler, Gustav, 64 (Bild). 118. 143 ff (Stunden mit M. Schluß). 154 ff (G. M. Literatur). 309. 374.
Mahling, Godi, 55.
Maifestspiele (Prag) 58.
Maingueneau 325.
Malata, Oscar, 127.
Malatesta 3.
v. Malfatti, Therese, 135. 138. 140. 182. 359.
Malten, Therese, 36.
Malybrok-Stieler, Frau, 274. 275.
Manén, Joan, 253.
Mang, Xaver, 125.
Männerchor (Kaiserslautern) 255.
Männerchor (Milwaukee) 191.
Männergesangverein (Altenburg) 253.
Männergesangverein (Zweibrücken) 255.
Manns, August, 280.
Marais, Marie, 330.
Marcel, Lucille, 62. 63.
Marcello, Benedetto, 253.
Marini, Biagio, 327.
Martowa (Sängerin) 58.
Marocchetti (Bildhauer) 11.
Marschner, Heinrich, 56. 112.
Marteau, Henri, 59. 184. 317.
Martini, Giambattista, 60.
Marx, A. B., 134. 140.
Marx, Josef, 152.
Mascagni, Pietro, 11. 292.
Massary, Fritzi, 319.
Massé, Victor, 185.
Massenet, Jules, 55. 57. 191. 200.
Maszkowski, Raphaël, 203.
Matinée Musicale (Cincinnati) 319.
Mattheson, Johann, 311.
Matzenauer, Margarete, 58. 59. 62. 250. 253.
Max Franz, Kurfürst von Köln, 141.
Mayer, Adam, 354.
Mayer, H., 255.
Mayer-Olbrich, Marie, 54.
Mc Cormack, John, 191.
Mc Fadyen, Alexander, 191.
Mc Millan, Francis, 191. 319. 320.
Mc Naught, Dr., 39.
Méhul, E. N., 256.
Meister, Ferdinand, 253.
Melartin, Erkki, 255.
Melba, Nellie, 191.
Melcer, Henryk, 200.
Melchers, H. M., 188.
Mell, David, 328. 329.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 28. 63. 110. 127. 188. 189. 191. 192. 196. 197. 199. 229. 253. 256. 274. 309. 313.
Mendès, Catulle, 57.
Merö, Jolanda, 320.
Merrem, Grete, 253.
Mersenne, Marin, 183.
Messchaert, Johannes, 59. 63. 253.
Mészáros, Emerich, 124.
Metastasio, Pietro, 22.
Metropolitan Opera Co. (New York) 190.
Meyer, Hans, 253.
Meyerbeer, Giacomo, 75. 110. 147. 309.
v. Meyern-Hohenberg, Baron, 54.
Micheli, Gebr., 128.
Mikorey, Franz, 255.
Milwid, Anton, 196.
Mimart (Klarinettist) 63.
Minhejmer, Adam, 197.
v. Mlynarski, Emil, 195.
Moest, Rudolf, 62.
Moffat, A. E., 184.
Möhl-Knabl, Marie, 62.
Molique, Bernhard, 317.
v. Moltke, Hellmut, 279.
Moll, Carl, 64.
Molnar, E. A., 253.
Momber, Emmy, 256.
Monari di Bologna 60.
Moniuszko, Stanislaus, 197. 198. 199.
Monkton, Lionel, 377.
Monnaie-Theater 250.
Moos, Paul, 370.
Moran, Dora, 126.
Morawsky, Eugen, 206.
Morax, Gebrüder, 251.
Morax, René, 251.
Morgenstern, Christian, 53.
Mörike, Eduard (Kapellmeister), 54. 61.
Mortier (Pianistin) 63.
Moser, Hans Joachim, 370.
Moszkowski, Moriz, 53. 203.
Mottl, Felix, 56. 57. 118 f (F. M. †). 125. 128. 250. 254. 293. 377.
Moussorgsky, M., 55. 253.
Mozart, W. A., 10. 29. 38. 49. 58. 60. 61. 67. 118. 119. 125. 127. 151. 192. 196. 210. 245. 250. 253. 255. 309. 310. 320. 368. 370. 378.
Mozart-Club (Cincinnati) 319.
Mrowka (Sänger) 256.
Mrštik, Brüder, 232.
Muck, Carl, 127. 295.
Muehl-Reitsch (Pianistin) 256.
Müller, Adolf, 255.
Müller, Walther, 310. 311.
Müller, Wenzel, 245.
Müller-Brunow 184.
Münch, Ernst, 127.
Münnich, Richard, 370.
Muratore (Sänger) 252.
Musical Art Society (Cincinnati) 319.
Musicians Club (Cincinnati) 319.
Musikfest, Dortmunder, 60.
Musikfest, Hallesches, 61.
Musikfest, Hannoversches, 61.
Musikfest, 6. Litauisches, 62.
Musikfest, 87. Niederrheinisches, 61.
Musikfest, 17. Schlesisches (Görlitz), 127.
Musikgesellschaft, Internationale, 39 ff (4. Kongreß der I. M. G. in London).
Musikverein (Dortmund) 60.
Musikverein (Kaiserslautern) 255.
Musikverein (Milwaukee) 191.
Musikverein (Pirmasens) 255.
Musil, Klara, 125.
Mysz-Gmeiner, Lula, 60. 63.
Napoleon III., Kaiser, 24.
Nardini, Pietro, 249.
Nast, Minnie, 54. 250. 318.
Natterer, Josef, 254.
Naumann, Emil, 10. 47.
Naval, Franz, 62. 64.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Navarrini, Francesco, 58.
Nebuška 234.
Nedbal, Oskar, 64. 290. 349. 353.
Neitzel, Otto, 376.
Nejedlý 234.
Neruda, Jan, 232. 234.
Neschdanowa, A., 55.
Neubart, Luise, 192.
Neugebauer-Ravoth, Käte, 62.
Neureuther, Th., 281.
Ney, Elly, 59.
Niecks, Frederick, 323. 324. 329.
Niemann, Albert, 309.
Nießen, Wilhelm, 60.
Nietzsche, Friedrich, 26.
Nikisch, Arthur, 54. 200. 206. 253.
Nikolaiverein (Reval) 255.
Noordewier-Reddingius, Alida, 59. 61. 62.
Noskowski, Siegmund, 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 256 (Bild).
Nottebohm, Gustav, 67.
Notz, Franz, 62.
Nougouès, Jean, 55. 190.
Novák, Vitězslav, 63. 229ff (V. N.). 256 (Bild). 374.
Novello, Ewer & Co., 39. 265. 274. 279. 280. 281. 348. 352. 353.
Novotny, Karl, 282.
Nowakowski, Joseph, 197.
Nowowiejski, F., 199.
Ober, Margarete, 254.
Offenbach, Jacques, 21. 22. 252. 318.
Ohlhoff, Elisabeth, 125.
Oldach 27.
Olenin, Sergei Peter, 55.
Olitzka, Rosa, 191.
Olsen, Ole, 125.
Ondriček, Franz, 64. 267. 280.
Oper, Kaiserliche (Moskau), 55.
Opernfestspiele (Köln) 250.
Opieński, Heinrich, 206.
Oratorienverein (Insterburg) 62.
Oratorienverein (Tilsit) 62.
Orchester, Philharmonisches (Berlin), 61. 184.
Orchester, Philharmonisches (Dortmund), 60.
Orchester, Rigaer, 54.
Orchestervereinigung (Bromberg) 253.
Orpheus (Cincinnati) 319.
Ortiz 184.
v. d. Osten, Eva, 127. 318.
Ostrčil, Otakar, 229.
Ott (Dirigent) 255.
Ottenheimer, Paul, 58.
v. Öttingen, Arthur, 47.
Otto, J., 234.
Otto der Reiche 242.
Otto, König v. Bayern, 69. 70.
Pacherotti (s. Pacchiarotti) 368.
Pacchiarotti 368.
Pacini (Librettist) 22. 24.
Paderewski, Ignaz, 200.
Paganini, Niccolo, 184.
Palestrina, G. P. di, 80. 81. 82. 83. 126.
Palitzin, S. O., 55.
Pallenberg (Sänger) 252. 319.
Palmengarten-Orchester (Frankfurt) 254.
Pampari, Maria, 377.
Panzner, Karl, 61.
v. Pape (Sängerin) 256.
Papsdorf, Paul, 126.
Parlow, Kathleen, 320.
Parry, Hubert, 39. 41.
Pasqué, E., 162.
Pasta, Giuditta, 9.
Paur, Emil, 292.
Paulwheel 328.
Pausanias 102.
Peacock, W., 55.
Pelz, Hans, 255.
Pembaur jun., Josef, 49. 52.
v. Perfall, Frhr., 283.
Pergolesi, G. B., 110. 248.
Pergolesi-Gesellschaft 49.
Perron, Karl, 37.
Peters, C. F., 114.
Petri, Helga, 126.
Petri-Quartett 127.
Petrowa-Zwanzewa, W., 55.
Petschnikoff, Alexander, 255.
Petschnikoff, Lili, 255.
Pettko, Emmy, 319.
Pfaff 125.
Pfeiffer, August, 255.
Pfitzner, Hans, 56. 58. 125. 127. 309.
Pfitzner, Walter, 127.
Pfleger-Moravsky 281.
Philharmonie (Görlitz) 126.
Philharmonie, Warschauer, 195.
Philipp, Leopold, 192.
Philippi, Maria, 61. 127.
Piccaver, Alfred, 58.
Piccini, Niccolo, 311.
Piermarini 10.
Pierné, Gabriel, 125.
Pillet-Will, Louise Gräfin, 15.
Pinks, Emil, 48. 255.
Pitsch (Cellist) 63.
Pittrich, Georg, 38.
Planer, Minna, 113.
Plaschke, Friedrich, 54. 64. 127.
Platen, Graf, 265.
Playfair, Elsie, 126.
Playford, Henry, 324. 329.
Playford, John, 323. 324. 325. 327. 328. 329. 330. 379.
Pleyel, Ignaz, 21.
Plottnikow, E., 55.
Plutarch 183.
Pohlig, Carl, 54. 320.
Pollini, Bernhard, 283.
Ponzio (Sänger) 250.
Poole, Anthony, 328. 329.
Porges, Fr. W., 62.
Porges, Heinrich, 118.
Porpora, Niccolo, 249. 311.
Posa, Oskar, 63.
Pougin, Arthur, 185.
Prätorius, Michael, 183.
Prieger, Erich, 50.
Prill, Paul, 62.
Prochazka, Ludwig, 274. 275.
Prod'homme, J.-G., 110. 112.
Proske, Karl, 370.
Prüfer, Arthur, 370.
Puccini, Giacomo, 54. 55. 124. 125. 190. 250. 309.
Pugno, Raoul, 63.
v. Quadt, Frhr., 60.
Quesnel, Albert, 191.
Quintilian 183.
Raabe, Peter, 125. 256.
Raabe & Plothow 159.
v. Raatz-Brockmann, Julius, 254.
Rackham, Arthur, 117.
Rachmaninoff, Sergei, 255. 319.
Radetzky, Josef Wenzel Graf, 17. 18.
Raff, Joachim, 77. 192. 198.
Randolph, Harold, 320.
Ravel, Maurice, 57. 374.
Reache, Gerville, 190.
Reading 328.
Reber, Napoléon Henri, 197.
Rebner, Adolf, 254.
Rebner-Quartett 254.
Reclam, Philipp, 159.
v. Redern, Wilhelm Graf, 108.
Redding 328.
Reger, Max, 59. 61. 62. 63. 125. 126. 199. 204. 206. 254. 309. 376.
Regimentskapelle (Insterburg) 62.
Rehberg, Willy, 254.
Reifner, Vincenz, 59.
Reimann, Heinrich, 112.
Reinecke, Karl, 192. 248.
Reinfeld 126.
Reinhardt, Max, 55. 252. 318.
Reinhart, Walter, 126.
Reisch, Friedrich, 62.
Reisinger, Franz, 54. 60.
Reiter, Josef, 61.
Reitz, Gebrüder, 127.
Renaud, Maurice, 57.
Repky, C., 60.
Reubke, Julius, 59.
Reuß, August, 253.
Reußner, Esaias, 370.
Reyer, Ernest, 185.
Rheinberger, Joseph, 28. 198.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Richard, August, 59.
Richards, M., 54.
Richter, Hans, 73. 77. 78. 119. 149. 262. 263. 265. 276. 277. 280. 283. 287. 293. 294. 349. 350. 377.
Riedel-Verein 253.
Riemann, Ernst, 255.
Riemann, Hugo, 47. 126. 135. 182. 206. 248. 310. 324. 369. 370. 376. 379.
Riemann, Ludwig, 370.
Rimsky-Korssakow, Nicolaus, 55. 58. 201. 204.
Ries, Ferdinand, 131.
Ries, Franz, 375.
Ries & Erler 275.
Rietsch, Heinrich, 370.
Ritter, Alexander, 253.
Ritter, Rudolf, 252.
Ritter (Sänger) 319.
Ritter-Quartett 255.
Roberts, Reginald, 377.
Roda Roda 318.
Rode, Pierre, 317. 376.
Rödger, E., 253.
Roemer, Matthäus, 59.
Rognoni 184.
Rogowski, Michael, 206.
Roguski 201.
Rohloff, Meta, 245.
Röhr, Hugo, 378.
Roller, Alfred, 147. 148. 149.
Romberg, Bernhard, 131.
van Rooy, Anton, 58. 250. 378.
Rosa (Impresario) 267.
Rosé-Quartett 60.
Rosenthal, Fr., 53.
Rosenthal, Moriz, 62.
Rossettus 183.
Rossini, Gioachino, 3ff (Rossiniana I: In R.s Heimat). 64 (Bilder). 185. 192. 368. 369.
Rostowgewa, A. E., 55.
Roth, Bertrand, 127.
Rózycki, Ludomir, 200. 201. 204. 205. 256 (Bild).
Rubinstein, Anton, 58. 62. 198. 254. 319.
Rubinstein, Josef, 207.
Rückert, Friedrich, 218.
Ruczek, Josef, 55.
Rüdel, Hugo, 127. 296.
Rüdiger, Hans, 58.
Rudolph, Otto, 54.
Rudolf, Erzherzog, 359.
Rudolph (Sängerin) 256.
Ruffo, Titta, 252.
Runge, Gertrud, 125.
Runge, Paul, 370.
Runge, Maximilian, 207.
Ruoff 255.
Rupp, Erwin, 127.
Rupprecht, Prinz v. Bayern, 255.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 58.
Rytel, Paul, 206.
Saar, Louis Victor, 319.
Sachs, Kurt, 370.
Safonoff, Wladimir, 287.
Saint-Saëns, Camille, 57. 126. 254. 320.
Salewski 126.
Salinas, Francisco, 323.
Salle, Thomas, 370.
Salzmann-Stevens, Minnie, 296.
Samaroff, Olga, 319.
Samazeuilh, Gustave, 50.
Samberk 264.
Sammarco, Maria, 55.
Sammartini, G. B., 249.
v.Samson-Himmelstjerna, Guido, 53.
Sandberger, Adolf, 370.
Sanden, Aline, 125.
Sándor (Sängerin) 124.
de Sarasate, Pablo, 267.
Sassoli, Ada, 191.
Sauer, Emil, 63.
Sebald, Amalie, 355. 359.
Sebök (Sängerin) 124.
Senftleben (Sängerin) 126.
Senius, Felix, 127.
v. Seyfried, Ignaz, 131.
Scalero, Rosario, 246. 314.
Scarlatti, Alessandro, 311.
Schabbel-Zoder, Anna, 255.
v. Schack, Graf, 313.
Schäfer, Otto, 59.
Schaliapin, Fedor, 55.
Scharrer, August, 50. 59.
Scharwenka, Philipp, 27ff (Ph. Sch.s Kammermusik). 253.
Scharwenka, Xaver, 319.
Schattschneider, Arnold, 253.
Schauer-Bergmann, Martha, 125. 255.
Scheel, Alfred, 319.
Scheidemantel, Karl, 36ff (K. Sch. Zu seinem Rücktritt von der Bühne). 250.
vom Scheidt, Julius, 256.
vom Scheidt, Robert, 54.
Schein, Joh. Hermann, 242. 370. 371.
Scheinpflug, Paul, 59. 254.
Schenck, Johann, 370.
Schenck, M. Rudolf, 313.
Scherer, Josef, 54.
Schewelew, N. A., 55.
Schiedermair, Ludwig, 370.
Schiering, Adolf, 253.
Schiller, Friedrich, 12. 85. 251. 253.
Schillings, Max, 250. 253. 309.
Schindewolf (Sängerin) 256.
Schindler, Anton, 133. 134. 140. 142.
Schirmer, G., 347.
Schittler, Ludwig, 249.
Schlesingersche Buch- und Musikhandlung 159. 202. 262.
Schmaal, J. Erich, 191.
Schmedes, Paul, 62.
Schmid, Joseph, 52.
Schmid-Lindner, August, 62.
Schmidt, Richard, 126.
Schmidt-Illing, Sophie, 254.
Schmitt (Dirigent) 255.
Schmitz, Eugen, 370.
Schmitz, H., 83.
Schnabel, Artur, 61.
Schnabel-Behr, Therese, 61.
Schnabel-Kalenský 234.
Schnéevoigt, Georg, 54. 255.
Schneider, Max, 370.
Schoenmaker, Anton, 254.
Scholander, Lisa, 126. 255.
Scholander, Sven, 126. 255.
Schönholz (Sängerin) 127.
Schopenhauer, Artur, 80. 90. 91. 94. 96. 97. 98. 100.
Schörry, Fr., 255.
Schott, Betty, 113.
Schott's Söhne, B., 77. 111. 114.
Schreck, Gustav, 371.
Schreiner, Emmerich, 56.
Schrödter, Fritz, 250.
Schubart (Organist) 253.
Schubert, Franz, 29. 61. 63. 119. 125. 127. 185. 191. 253. 254. 255. 320.
Schubert, Oskar, 317.
v. Schuch, Ernst, 36. 265. 266.
v. Schuch-Proska, Clementine, 266.
Schulhoff, Jules, 21.
Schultz, Heinrich, 296.
Schultze-Naumburg, Paul, 48.
Schulz-Beuthen, Heinrich, 192.
Schumann, Georg, 254.
Schumann, Robert, 60. 61. 62. 127. 192. 197. 198. 199. 209. 230. 247. 254. 255. 274. 276. 286. 320.
Schumann-Heink, Ernestine, 296. 319. 320. 378.
Schumann-Trio 254.
Schünemann, Georg, 370.
Schuster, Camillo, 253.
Schuster-Woldan (Geigerin) 127.
Schütz, Heinrich, 126. 187. 242. 255. 371.
Schwartz, Rudolf, 81.
Schwendy, Otto, 254.
Schwengers, Franz, 60.
Scriabin, Alexander, 255.
Sebald, Amalie, 135. 138. 140.
v. Seebach, Nikolaus Graf, 36.
Seidl, Anton, 73. 292.
Seiffert, Max, 127. 370.
Seiling, Max, 116.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Semper, Gottfried, 86.
Semprucci 64.
Senaillé 249.
Senf, G., 260.
Senius, Felix, 61. 62.
Senius-Erler, Clara, 254.
Seret, Maria, 255.
Sevčik, O., 64.
Sevčik-Quartett 60. 254. 255.
Seyffardt, E. H., 255.
Sforza, Alessandro, 3.
Sgambati, Giovanni, 254.
Shakespeare, William, 85. 101. 104. 191. 252.
Sheffield-Chor 192. 319.
van Shmelt, Cor., 329.
Sibelius, Jean, 53. 192. 204. 246. 254. 320. 372.
Sieben, W., 62. 249.
Siegel, C. F. W., 262.
Siegel, Rudolf, 56.
Siems, Margarete, 54. 250.
Simpson, Christofer, 328. 330.
Simrock, Fritz, 259ff (Antonin Dvořák im Verkehr mit seinem Verleger F. S.). 320. 346ff (Antonin Dvořák im Verkehr mit seinem Verleger F. S. Schluß). 379.
Simrock, Hans, 347.
Simrock, N., 184. 234. 320. 350.
Sinding, Christian, 373.
Singakademie (Berlin) 248.
Singakademie (Danzig) 125. 126.
Singakademie (Görlitz) 126.
Sinigaglia, Leone, 256.
Sillig (Magister) 102.
Sistermans, Anton, 62.
Sitt, Hans, 253.
Skibicki, M., 60.
Skuhersky, Z., 63.
Sliwinski, Josef, 63. 255.
Smetana, Friedrich, 34. 191. 229. 271.
Smith, Robert, 329.
Smyth, Ethel, 40.
Sobinow, Leonid, 55.
Société Haydn-Mozart (Paris) 63.
Soltys, M., 199.
Sommer, Kurt, 58.
Sonky, S., 368. 369.
Soomer, Walter, 296.
Soot, Fritz, 318.
Sophokles 85. 252.
Sorel, Bel, 377.
Soto, Padre, 183.
Šourek 234.
Sova, Anton, 232.
Spengel, Julius, 352.
Speranski, N. J., 55.
Spinoza, Baruch, 91.
Spitta, Philipp, 369.
Spohr, Ludwig, 159. 161. 163. 172. 176. 248. 319. 376.
Spontini, Gasparo, 309.
Sprecher (Sängerin) 127.
Sprenger, R., 59.
Springer, Hermann, 370.
Ssolodownikow, Theater, 55.
Stadtkapelle (Chemnitz) 127.
Stadttheater-Orchester (Königsberg) 62.
Stahl, Albert, 203. 204. 205.
Stahl (Dirigent) 255.
Stanford, Ch. Villiers, 40. 310.
Stapelfeldt, Martha, 125.
Starke 102.
Stary, Em., 279. 280. 283.
Statkowski, R., 199.
Stecker, Karl, 64. 230.
Steffan, F., 318.
Steffani, Agostino, 325.
v. Stein, Charlotte, 86. 89. 90. 91. 92.
Stein, Fritz, 253.
Steiner, Sig., 359.
Steinhausen, F. A., 331. 332. 344.
Stelcyk, Wally, 54.
Stendhal 9.
Stenhammar, Wilhelm, 374.
Stephani, Alfred, 254.
Stephani, Hermann, 6.
Stephanie, Kronprinzessin von Osterreich, 269.
Stern, Ernst, 252.
Stern, Julius, 309.
Stern, Kurt, 58.
Sternfeld, Richard, 83. 109.
Stieler, Frau, 350.
Stoeber, Georg, 52.
de Stoecklin, Yolande, 63.
Stojowski, Sigismund, 200.
Stokowsky, Leopold, 319.
Stolba, Jos., 263.
Stolpe, Anton, 197.
Stylianides, Helene, 54.
Strathmann, Friedrich, 256.
Straube, Karl, 126.
Straus, Oskar, 377.
Strauß, Johann, 250. 252.
Strauß, Richard, 50. 54. 55. 59. 61. 119. 124. 125. 126. 151. 192. 199. 201. 202. 204. 205. 206. 250. 252. 253. 254. 309. 319. 376. 377. 378.
Streichquartett, Böhmisches, 64. 290. 348.
Streichquartett, Brüsseler, 248.
Strong, Vezly, 41.
Strunck, Nikolaus Adam, 327.
Stumpf, Carl, 47. 370.
Sturm (Cellist) 319.
Suchy, R., 64.
Suck, W., 55.
Suk, Josef, 63. 229. 290. 349. 351. 353. 379.
Süß, K., 370.
Suter, Hermann, 59.
Sütterlin 244.
Swolfs, P., 253.
Sylva, Marguerita, 191.
Symphoniekonzerte (Cincinnati) 319. 320.
Symphoniekonzerte (Danzig) 125.
Symphoniekonzerte, Städtische (Hagen i. W.), 254.
Symphoniekonzerte (Tsingtau) 192.
Symphonie-Orchester, Warschauer, 196. 203.
Szanto, Theodor, 63.
Szeluta, Apollinary F., 200.
Szymanowski, Karl, 200. 201. 204. 205. 206. 256 (Bild).
Tamagno, Francesco, 253.
Tanejew, Sergei, 191.
Tänzler, Hans, 54.
Taubert, E. E., 254.
Taubmann, Otto, 253.
Tausig, Karl, 86.
Tasso, Torquato, 3.
Telemann, Georg Ph., 249. 311.
Tenger, Mariam, 135.
Tennyson, Alfred, 191.
Ternina, Milka, 64.
Teyte, Maggie, 63.
Thalberg, Marcian, 63.
Thamm, Johanna, 127.
Thayer, A. W., 134. 135. 182. 357.
Theurer, Hans, 54.
Thibaud, Jacques, 63.
Thomas, Ambroise, 58. 184. 185.
Thomas-San Galli, Wolfgang, 354. 355. 358.
Thomas-Orchester (Chicago) 191.
Thornberg, Julius, 61.
Thuille, Ludwig, 47. 185. 299. 300. 320.
Tichatschek, Josef, 111. 115.
Tollet, George, 328.
Tolli, Cilla, 256.
Tonkünstlersozietät, Prager, 262.
Torchi, L., 79.
Tordek-Gerhäuser, Ella, 56. 301.
Toscanini, Arturo, 125.
Tottmann, A., 184.
Trajan, Kaiser, 3.
Trautmann, Gustav, 254.
Trede, Paul, 318.
Trinius 214.
Trio, Rheinisches, 254.
Troitzsch 255.
Trubin, W. M., 55.
Truchanowa 63.
Tuma, Božena, 64.
Türnpu, C., 255.
Tschaikowsky, Peter, 50. 55. 58. 60. 125. 126. 191. 192. 201. 202. 204. 206. 230. 253.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

254. 256. 283. 310. 313. 319. 320.
Tscherkaskaja (Sängerin) 58.
Ucko, Paula, 256.
Uhland, Ludwig, 314. 373.
Ulbrig, Lisbeth, 54. 62. 378.
Ulrich, Bernhard, 182. 183. 184. 243. 368.
Umělecká Beseda 234. 281.
Umlauf, Ignaz, 245.
Universal-Edition 234.
Urlus, Jacques, 54. 58. 250. 296. 378.
Urban, Heinrich, 201. 206.
Urbanek, Fr. A., 234. 278. 279. 280.
Urbanek, Mojmir, 234. 281.
Valentin, Karoline, 370.
Vanoni, Ludwig, 250.
Varnhagen von Ense 182.
Vecchi, Orazio, 79. 83.
Verdi, Giuseppe, 58. 62. 185. 191. 253. 368.
Veracini, Antonio, 249. 319.
Verein der Musikfreunde (Görlitz) 126.
Verein für klassische Kirchenmusik (Ludwigshafen) 255.
Verein für Kunst und Wissenschaft (Tsingtau) 192. 256.
v. Vecsey, Franz, 126.
Vesely, T. O., 262.
Viardot, Pauline, 251.
Vic, Florence, 377.
Vigna, Arturo, 54. 58.
Vincentino 183.
Viotti, G. B., 63. 313.
Vischer, Friedrich, 86.
Vivaldi, Antonio, 50. 249. 254. 323.
Vogl, Heinrich, 111.
Volbach, Fritz, 255. 320.
Volker, Reinhard, 51.
Volkskonzerte (Görlitz) 127.
Volks-Symphoniekonzerte (München) 62.
Volkstheater (Moskau) 55.
Voß, Otto, 254.
Vrchlicky 232.
Vrieslander, Otto, 372.
Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 235.
Waghalter, Ignatz, 51.
Wagner, Adolf, 101. 103.
Wagner, Cosima, 69. 89.
Wagner, Minna, 89. 108.
Wagner, Richard, 6. 9. 28. 30. 32. 37. 54. 56. 57. 58. 64. 67 ff (Wie W. am „Ring" arbeitete). 79 ff (Beckmesserszenen aus dem Jahre 1598). 85 ff (Tristan und Isolde von R. W., auch ein Bruchstück einer großen Konfession). 101 ff (R. W.s Trauerspiel „Leubald"). 108 ff (Neue Wagner-Literatur). 118. 119. 125. 126. 127. 128 (Bilder). 147. 149. 150. 151. 159 ff (Vorwagnerischer Feuerzauber. I). 188. 192. 197. 198. 201. 202. 204. 206. 207 ff (Vorwagnerischer Feuerzauber. Schluß). 208. 209. 210. 217. 219. 244. 252. 253. 255. 292. 293 ff (Bayreuth 1911). 299. 300. 309. 368. 370. 377.
Wagner, Siegfried, 148. 293. 295. 296.
Wähler (Organist) 253.
Waldoper (Zoppot) 297.
Walker, Edith, 54. 250. 378.
Wallace, W., 40.
Wallek-Walewski, Boleslaus, 206.
Wallenberg, Martha, 126.
Wallnöfer, Adolf, 243. 244.
Walter, George A., 59. 125. 254.
Walter (Dirigent) 255.
Walther, J. G., 59.
Walther, Joh. Jakob, 327.
Walther v. d. Vogelweide 370.
Walther-Schaeffer, Paul, 297. 299.
Warnery, Edmund, 55.
Waschow, Gustav, 125.
v. Wasielewski, Waldemar, 184.
v. d. Way, Toni, 254.
v. Weber, Carl Maria, 56. 57. 112. 159. 161. 162. 196.
Wedekind, Erika, 255.
Wegeler, F. G., 131. 132. 138. 140. 141.
Weil, Hermann, 250. 296.
Weidt, Lucie, 378.
Weingartner, Felix, 53. 59. 61. 62. 63. 253. 317.
Weinmann, Karl, 370.
Weinwurm, Rudolf, 263.
v. Weis-Ostborn, Julius, 143. 145. 152.
Weismann, Julius, 52.
Weißmann, Adolf, 309.
Welti, Heinrich, 83.
Wendel, Ernst, 255.
Wendt, Amadeus, 9.
Wenzig, Josef, 260.
Werder, Karl, 108.
Werner, Arno, 242.
Werner, Willy, 256.
Wertheim, Julius, 206.
Wesendonk, Mathilde, 70. 75. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 99. 115.
Wesendonk, Otto, 70. 72. 86. 87. 89. 115.
v. Westernhagen, Georg, 301.
Wetzel, Hermann, 189.
White, Caroline, 55. 190. 191.
Wieniawska (Sängerin) 63.
Wihan, Hans, 290. 348. 350.
Wildbrunn, Helene, 54. 60.
Wilhelmi, Julius, 54.
Wilhelmj, August, 336.
Wille, Eliza, 86. 89. 91.
Wille, Georg, 127.
Wille, Hedwig, 192. 256.
Wille, O. K., 192. 256.
Williams, Arthur, 61.
Williams, Vaughan, 40.
Willich, C., 128.
Willmann, Magdalene, 133. 137. 138.
Wilson, John, 330.
Wilt, Marie, 64.
Winderstein, Hans, 253.
Winding, August, 374.
Winkhaus (Sängerin) 254.
Wirk, Wilhelm, 56. 111. 378.
Wissiak, Wilhelm, 56.
Wittenberg, Alfred, 254.
Witting, Karl, 184.
Wohlstein 126.
Woldmann (Bürgermeister) 297.
Wolf, Hugo, 60. 143. 254. 309. 372.
Wolf, Johannes, 41. 370.
Wolf, Otto, 56. 255. 378.
Wolf, Sophie, 58. 250.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 126. 191. 254. 309. 313.
Wolff, Hermann, 275. 278. 309.
Wolff, Wilhelm, 62.
Wolffheim, Werner, 370.
Wolfram, Carl, 54.
Wolter-Pieper (Sängerin) 254.
Wolters, Wilhelm, 318.
v. Wolzogen, Hans, 67. 84. 110. 111. 112. 159. 160. 207.
Womans Musical-Club 319.
Wotquenne, Alfred, 314.
Wouters, Adolphe, 374.
Woyrsch, Felix, 246. 253. 254.
Wüllner, Ludwig, 126.
Wurmser, Lucien, 63.
Würthele, Adam, 58.
Wustmann, R., 370.
Würz, Richard, 62.
Wyspiański, St., 204.
Young, Florence, 377.
Ysaye, Eugène, 61. 63.
Zacconi, Ludovico, 183. 184.
Zador, Desider, 378.
Zajic, Florian, 290.
Zalsman, Gerard, 125.
Zamoyski, Maurycy Graf, 195.
Zanella, Amilcare, 11.
Zangarini (Librettist) 124.
Zarzycki, Alexander, 197.
Zeise, Heinrich, 185.
Zeising 47.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zelenski, Ladislaus, 197. 198. 199. 200. 206.
v. Zemlinsky, Alexander, 252. 319.
Zenatello (Sänger) 190.
Zerola, Nicola, 191.
Zeune, A., 221.
Zeyer, J., 274.
Ziegler, Karl, 296.
Zimin, Sergei, 55.
Zimmer, Albert, 125.
Zimmer (Dirigent) 126.
Zimmermann, Helene, 254.
Zingarelli, Niccolo, 311.
Zipoli, Domenico, 60.
Zöllner, Heinrich, 255.
Zongo, Albergo, 3.
Zumpe, Herman, 73. 118.
Züngel, Em., 262. 263.
Zwanzew, Michael, 55.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Altmann, Wilhelm: Richard Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern. Bd. I: Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel. Bd. II: Briefwechsel mit B. Schott's Söhne. 113.
Bernoulli, Eduard: Aus Liederbüchern der Humanistenzeit. 185.
Bie, Oskar: Klavier, Orgel, Harmonium. 186.
Biehle, Johannes: Theorie der pneumatischen Orgeltraktur und die Stellung des Spieltisches. 370.
Boepple, Paul: Die Elemente der Musikalität. Präparationen für den Gesangsunterricht in der Volksschule, nach den Grundsätzen der Methode Jaques - Dalcroze entworfen. 244.
Braunroth, Ferdinand: Ursache und Wirkung in der Tonartfolge, und Rechtschreibung in der Harmonik. 184.
Bruinier, J. W.: Das deutsche Volkslied. 186.
Festschrift zum 90. Geburtstag Sr. Exzellenz des Wirklichen Geheimen Rates Rochus Frhr. v. Liliencron, Dr. theol. et phil., überreicht von Vertretern der deutschen Musikwissenschaft. 369.
Glasenapp, Carl Fr.: Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern. 2. Bd. 5. Aufl. 108.
Heinemann, Ernst: Richard Wagner und das Ende der Musik. 116.
Hey, Julius: Richard Wagner als Vortragsmeister. 116.
Hutschenruyter, Willem: Das Beethoven-Haus. 49.
Kalähne, Alfred: Grundzüge der mathematisch - physikalischen Akustik. I. Teil. 370.
Kapp, Julius: Der junge Wagner. 109.
Klauwell, Otto: Geschichte der Programm-Musik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. 370.
Kloß, Erich: Richard Wagner über „Die Meistersinger von Nürnberg". 111.
Krienitz, Willy: Richard Wagners „Feen". 111.
Kuypers, A.: Anleitung zur Stimmbildung. 5. Aufl. 311.
v. Liliencron, Rochus Frhr. (s. Festschrift).
Lindgren, Adolf: Drei harmonische Studien. 47.
Liszt, Franz: Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 3. Aufl. 114.
Meyers Großes Konversationslexikon. Bd. 22 (1. Jahres-Supplement 1909|10). 312.
Müller, Walther: Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der neapolitanischen Kirchenmusik. 310.
Pembaur d. J., Josef: Von der Poesie des Klavierspiels. 48.
Petersen, John: Ein Deklamationsfehler beim Lagenwechsel auf den Streichinstrumenten in vergleichender Darstellung mit dem Gesang. 312.
Pinks, Emil: Atem-, Sprech- und Singtechnik. 47.
Pougin, Arthur: Musiciens du XIX ème siècle. 185.
Prod'homme, J.-G., et Caillé, F.: Oeuvres en prose de Richard Wagner. T. VI. 112.
Rackham, Arthur: „Das Rheingold" und „Die Walküre" von Richard Wagner. 117.
de Rey-Pailhade, Emile: Essai sur la musique et l'expression musicale du son. Les instruments de musique anciens et modernes. 244.
Seiling, Max: Richard Wagner. 116.
Sonky, S.: Théorie de la pose de la voix basée sur la physiologie des organes qui participent à la formation du son. 368.
Thayer, A. W.: Ludwig van Beethovens Leben. 3. Bd. 2. Auflage (Hugo Riemann). 182.
Tiersot, Julien: La musique chez les peuples indigènes de l'Amerique du Nord. 242.
Ulrich, Bernhard: Die Grundsätze der Stimmbildung während der a cappella-Periode und zur Zeit des Aufkommens der Oper 1474—1640. 182.
Wagner, Richard: Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 3. Aufl. 114.
— an Theodor Apel. 113.
— s. Altmann.
— s. Prod'homme.
— s. Rackham.
Wallnöfer, Adolf: Resonanztonlehre. 243.
v. Wasielewski, Wilh. Jos.: Die Violine und ihre Meister. 5. Aufl. 184.
Weißmann, Adolf: Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740—1911. 309.
Werner, Arno: Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. 242.
Williams, Abdy: The rhythm of modern music. 309.
de Wit, Paul: Geigenzettel alter Meister vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Tl. II. 49.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Anthologie s. Riemann.

Bach, Joh. Seb.: Sonaten für Violine. Moderne Ausgabe von P. Felis. No. 1 (g-moll). 247.

Bach, K. Ph. E.: Sonate a 2 Violini e Basso (Georg Schumann). 248.

Bach, Wilh. Friedemann: Sinfonia zur Geburtstagsfeier Friedrichs des Großen (Erich Prieger). 49.

— Allemande für zwei Klaviere (Josef Pembaur d. J.) 52.

— Sonata per Violino e Cembalo (Anton Beer-Walbrunn). 249.

Bantock, Granville: Omar Khayyám, Ruba'iyat (Edward Fitzgerald) für drei Solostimmen, Chor und Orchester. 313.

— „Dante und Beatrice". Tondichtung für Orchester. 313.

Barclay Squire, W.: Ausgewählte Madrigale. No. 46. Carlo Gesualdo. 371.

Barnekow, Christian: op. 29. Idyllen für Streichorchester. 375.

Beer-Walbrunn, Anton: op. 30. Sonate für Violine und Klavier. 375.

Berwald, Franz: op. 2. Konzert für Violine (Henri Marteau). 317.

v. Bezold, Gustav: op. 1. Fünf Gedichte für eine Singstimme und Klavier. 189.

— op. 2, 3, 4, 5 und 6. Gesänge für eine Singstimme mit Klavier. 315.

Blair, Hugh: „The Bells of Elfarnie". Kantate für dreistimmigen Frauenchor und Soli mit Klavierbegleitung. 50.

Bleyle, Karl: op. 18. „Tausend und eine Nacht". Orientalische Tonbilder für Klavier. 246.

Boheman, Torsten: Trois Préludes pour Piano. 315.

Boehm, Adolph P.: op. 21. Vier Gesänge für eine hohe Singstimme und Orgel. — op. 22. Zwei kleine Stimmungsbilder von Richard Schaukal. — op. 24. „Anbetung". Für eine hohe Singstimme mit Klavier. — op. 26. Zwei Gedichte von Goethe. — op. 23. Drei Gedichte von Gustav Falke. 52.

Bossi, Enrico M.: op. 124. „Miniatures". Huit petits morceaux pour Piano. 246.

Brandts-Buys, Jan: op. 25. Romantische Serenade für Streichquartett. — op. 26. Sonate für Violine und Klavier. 249.

Bruch, Max: op. 83. Acht Stücke für Klarinette (oder Violine) und Bratsche (oder Violoncell). 53.

— op. 84. Konzertstück für Violine mit Orchester. 317.

Busoni, Ferruccio: Fantasia contrapuntistica. 52.

Caro, Paul: op. 41. Sonate für Klavier. 246.

— op. 42. Sonate für Violoncell und Pianoforte. 189.

Coqui, Richard: Lieder und Gesänge. 51.

Cornill, Carl Heinrich: Zwölf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 314.

Cossart, Leland A.: op. 24. Sechs Lieder. 52.

David, Karl Heinrich: op. 7. Trio für Klavier, Violine und Violoncell. 376.

Degen, Erwin: „Siehe, das ist Gottes Lamm!" Ein volkstümliches Passionsoratorium für Soli, Chor, Orgel und Gemeindegesang nach Worten der Bibel. 187.

Degner, Erich Wolf: Symphonie für Orgel und Orchester. — Serenade für Flöte, Oboe, Altoboe, Klarinette, Baßklarinette, Fagott, zwei Hörner und Streichinstrumente. 187.

— „Maria und die Mutter!" Legende für Alt- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester. 187.

Delius, Frederick: Drei Lieder (P. Verlaine). 373.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 18. Jahrg. I. Tl. 36. Bd. Ignaz Umlauf: „Die Bergknappen". (Robert Haas). 245.

Dessau, Bernhard: op. 51. Suite für Violine mit Begleitung des Pianoforte. 375.

Dolega-Kamienski, Lucian: op. 4. Arbeitslieder. 316.

Drechsler, H.: op. 56. „Nebel und Sonne" (Detlev v. Liliencron), für eine Singstimme und Klavier. 316.

v. Fielitz, Alexander: op. 91. Sechs Lieder. 373.

Fiorillo-Spohr: 36 Etüden (J. Bloch). 248.

Friedman, Ignaz: op. 44. Passacaglia für Klavier zu zwei Händen. 246.

— Kinderspielzeug. Heft I. u. II. 374.

Frijs, Emil: op. 5. Vier Gesänge für eine Singstimme und Klavier. 51.

Furuhjelm, Erik: Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. 248.

Gesualdo, Carlo, (s. Barclay Squire).

Grétry, E. M.: „Elisca ou l'habitant de Madagaskar". 314.

Gretschaninow, A.: op. 51. „Poème dramatique". Sieben Lieder. 52.

Haeser, Georg: op. 15. Sonate für Violine und Pianoforte. 247.

Haas, Joseph: op. 27. „Wichtelmännchen". Sechs Tanzmärchen für Klavier zu zwei Händen. 52.

— op. 29. Hornsonate. 376.

Harder, Knud: Musik zu Richard Dehmels „Venus regina". 50.

Hegar, Friedrich: op. 40. „Heldenzeit". Für Männerchor und Orchester. 188.

Henriques, Fini: op. 34. Lyrisk Suite für Klavier. 315.

Hollaender, Gustav: op. 66. Violinkonzert No. 3. 317.

Immerwahr, Hans: op. 1. „Schilflieder", für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 249.

Ingenhoven, Jan: „Johannisfeuer". Für vierstimmigen gemischten a cappella-Chor. 51.

Kammer-Sonaten für Violine und Klavier (Alfred Moffat). No. 8 bis 20. 248.

Karbulka, Josef: op. 33. Concerto pour le Violon avec accompagnement de Piano. 376.

Kauffmann, Fritz: op. 51. Abendmusik für zwei Violinen, Viola und Violoncello. 248.

Kerntler, Jenö: Vier Lieder. — Drei Gesänge für eine Singstimme und Klavier. 249.

Klengel, Julius: op. 47. Drei Sonatinen für Violoncell und Pianoforte. 374.

Koch, Friedrich E.: op. 34. Deutsche Motetten nach Bibelworten für gemischten Chor. I. Heft. 187.

Köhler, Moritz: op. 62. Dreißig Künstler-Etüden für Violine. 376.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kothe, Robert: Kothe-Liederbuch. — Ein Kothe-Abend. 317.
v. Kothen, Axel: op. 18. „Vita rosor". — op. 19. Vier Lieder. — op. 20. Vier Lieder. — op. 21. Drei Lieder. — op. 22. „Sorgebudet". 374.
Kreutzer, Rodolphe: 42 Etüden für Violine (Jenö Hubay). 375.
Kursch, Richard: op. 41. Zwei Kammertrios für zwei Violinen und Violoncell. 375.
Kuula, Toivo: Sonate (e-moll) für Klavier und Violine. 247.
Labey, Marcel: Quatuor pour Violon, Alto, Violoncelle et Piano. 374.
Lahusen, Christel: Volks- und Bänkellieder. 317.
Liapounow, Sergei: op. 39. Romanzen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. — op. 40. Trois morceaux de moyenne difficulté pour Piano. — op. 41. „Fêtes de Noël". Quatre tableaux pour le Piano. 249.
Manén, Joan: Concert pour le Violon. op. A—6. (Otto Neitzel). 376.
Marx, Joseph: Lieder und Gesänge. Zweite Folge. 373. — „Morgengesang". Für Männerchor, Blechbläser und Orgel. 373.
Melartin, Erkki: op. 10. Sonate für Klavier und Violine. 247.
Melchers, H. M.: Acht Zigeunerlieder nach dem Ungarischen von Hugo Conrat für eine Gesangstimme mit Klavier. 187.
Moszkowski, Maurice: op. 83. Six morceaux pour le Piano. 53.
Niggl, Pius: op. 12. Acht Charakterstücke für Piano. — op. 14. Vier Charakterstücke für Piano. 249.
Novák, Viteszlav: op. 43. „Pan". Tondichtung in fünf Sätzen für Klavier. 374.
Pergolesi, Giovanni Battista: Sinfonia für zwei Violinen, Viola, Baß und zwei Hörner. 49.
de Polignac, Armande: Sonate pour Piano et Violon. 376.
Posa, Oscar C.: op. 13. Thema, Variationen und Fuge für Pianoforte. 315.
Ravel, Maurice: Quatuor pour zwei Violons, Alto et Violoncelle. 248.
Reger, Max: Romanze (G-dur) für Klavier und Violine. 189.
Reinecke, Karl: op. 287. Quartett No. 5 für zwei Violinen, Viola und Violoncell. 248.
Rhené-Baton: Chansons douces sur des poésies de Georges Champenois. 52.
Riemann, Hugo: Anthologie zur Illustration d. Musikgeschichte. Heft I. 248.
Rohloff, Max: „Gethsemane". Passionsmusik für gemischten Chor, Alt-, Baßsolo und Orchester. 245.
Röntgen, Julius: op. 60. „Dolce far niente". Klavierstücke. 316.
Rössler, Richard: op. 20. Sonate für Klavier und Violine. 247.
v. Samson-Himmelstjerna, Guido: Sonate D-dur für Klavier. 53.
Samazeuilh, Gustave: Une étude symphonique d'après „La Nef". 50.
— Quatuor pour instruments à archet. 375.
Scalero, Rosario: op. 18. Sechs geistliche Stücke für vierstimmigen gemischten Chor. 313.
— op. 21. Acht Präludien für Pianoforte zu zwei Händen. 246.
Scott, Cyril: op. 59. Sonate für Klavier und Violine. 375.
— op. 74. Trois danses tristes pour Piano. — op. 75. Deuxième suite pour Piano. 52.
Senfl, Ludwig (s. Schreck).
Sibelius, Jean: op. 20. „Malinconia", für Violoncell und Pianoforte. 247.
— op. 32. „Der Ursprung des Feuers". 372.
— op. 59. In memoriam. Trauermarsch für Orchester. 246.
— op. 61. Acht Lieder. 53.
Scharrer, August: op. 19. Symphonisches Adagio für großes Orchester. 50.
Scharwenka, Philipp: op. 118. Quintett für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncell. 374.
Schein, Joh. Hermann (s. Schreck).
Sinding, Christian: op. 107 No. 1 bis 4; op. 109 No. 1 bis 4. Balladen und Lieder. 373.
Sjögren, Emil: op. 53, 54, 55. Lieder. 188.
Schlegel, Leander: op. 14. Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell. 189
Schmid, Joseph: op. 66. „Nachtgedanken". Drei Klavierstücke. 52.
Schreck, Gustav: Ausgewählte Gesänge des Thomanerchors zu Leipzig. No. 10. Joh. H. Schein. No. 11 und 12. Ludwig Senfl. 371.
Stadler, Hans: op. 1. Zwei Lieder. 374.
Steinberg, Maximilian: op. 5. Quatour pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. 53.
Stenhammar, Wilhelm: op. 23. Konzert No. 2 für Pianoforte mit Orchester. 374.
— op. 25. Quartett. 375.
— op. 26. Zehn Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 188.
Stoeber, Georg: op. 5. Drei Klavierstücke. 52.
Streicher, Theodor: Fünf Lieder. 373.
Sveinbjörnsson, Sv.: Kantata fyrir Soli og Kór. 188.
Taubmann, Otto: Zwei Gedichte für sechsstimmigen gemischten Chor. 186.
Vrieslander, Otto: Gedichte von Conrad Ferdinand Meyer. Bd. I bis IV. 372.
Waghalter, Ignatz: op. 11. Drei Lieder. — op. 11a. Schlummerlied. 51.
Weingartner, Felix: op. 50. Quintett für Klarinette, Violine, Bratsche, Violoncell und Klavier. 317.
— op. 51. „Abendlieder". 53.
Weismann, Julius: op. 32. „Sommerland". Fünf Klavierstücke. 52.
Werner, Th. W.: op. 6. Zwölf Lieder. 52.
Wetzel, Hermann: Elf Gedichte für eine Singstimme und Klavier. 189.
Wiese, Max: op. 30. Sieben Lieder und Gesänge. — op. 32. Sechs Lieder und Gesänge. 52.
Wille-Helbing, Georges: op. 22. Trois morceaux pour Piano. — op. 23. Trois morceaux pour Piano. — op. 24. Trois morceaux pour Piano. — op. 25. „Christus klagt". — op. 26. Fünf Lieder. 316.
Winding, August: op. 26. 24 Préludes dans tous les tons. 374.
Wintzer, Richard: op. 20. Sturmlieder. 51.
Woyrsch, Felix: op. 53. Drei Böcklin-Phantasieen für Orchester. 246.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Aichele, Fr.: Musikalische Vorbereitungsabende in unseren Männergesangvereinen. 241.
Alcock, Walter G.: The organ accompaniment of church music. 45.
AllgemeineMusikzeitung(Berlin): Zur Musik auf dem Dresdener Rathausturm bei der Rathausweihe. 238.
— Richard Wagners erster Engagementsvertrag. 238.
— Vom diesjährigen Tonkünstlerfest. 303.
Altmann, Wilhelm: Ein künstlerisches Glaubensbekenntnis Richard Wagners aus dem Jahre 1851. 303.
— Zur Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung von Wagners „Ring". 303.
— DasBerlinerTonkünstlerinnen-Orchester. 364.
Andersson, Otto MartinWegelius. 46.
Andro, L.: Geiger-Psychologie. 303.
Anton: Eine Musikerpredigt. 363.
Bahmann, Reinhold: Ein Jubiläum der Leipziger Motette. 240.
— Zur Geschichte der Leipziger Kirchenmusik. 240.
Barclay Squire, William: Dr. Arne's masses. 45.
Barthel, Ernst: Tristan und Isolde. 239.
— Zur 50. Wiederkehr von Schopenhauers Todestag. 240.
Batka, Richard: Angelo Neumann †. 239.
Baudin, Georges: La collaboration dramatico-musicale. 44.
Bayreuther Blätter: Richard Wagner an Prinzessin Marie Wittgenstein. 239.
— Wagners Magdeburgische Aufsätze. 239.
— Richard Wagner an Verena Stocker. 240.
— Heinrich v.Stein über Schopenhauer. 240.
Beckmann, Gustav: Kritische Betrachtungen über dieWiedergabe von Bachs Matthäuspassion. 363.
Behn, Friedrich: Das Nibelungenlied in Richard Wagners „Ring"dichtung. 239.
Bein, Leopold: Die Erzherzog Johann-Volkslieder-Sammlung im steiermärkischen Landesarchiv. 305.
Bekker, Paul: Die Berliner Philharmoniker und die Tagespresse. 238.
Bellaigue, Camille: Silhouette de Chopin. 43.
de Benito, Enrique: Las sociedades filharmónicas en España. 42.
— Sobre educatión musical popular. 42.
Berliner Börsen-Courier: Felix Mottl. 181.
Berliner Zeitung am Mittag: Felix Mottl. 181.
Berlioz, Hector: Félicien David et Le Désert. 43.
Bertelin, Albert: Restauration et réorchestration. 43.
de Bertha, A.: Lettres de Moritz Hauptmann. 44.
Bethge, Robert: Der deutsche evangelische Choral, seine Bedeutung für das religiöse Leben, seine Gestaltung in der Gegenwart. 363.
— Über Bachs Kirchenkantaten. 363.
Blaikley, D. J.: How a trumpet is made. 45.
Blaschke, Julius: Ein Kirchenmusiker (Albrechtsberger) als Lehrer des größten Instrumentalkomponisten. 362.
— Grauns Bedeutung als Kirchenkomponist. 362.
— Adolf Hesse, der „Riese auf der Orgel." 363.
— Ludwig Spohr. 363.
— Cherubini's Kirchenmusik. 363.
Böckel, Otto: Des Knaben Wunderhorn. 305.
— Handbuch des deutschen Volksliedes. 306.
Bonvin, Ludwig: El ritmo gregoriano segun los documentos de la edad media. 42.
Boschot, Adolphe: La damnation de Faust et la presse en 1846. 44.
Boudinier, Céline: Über Tonansatz. 303.
Boulestin, H. Marcel: Le socialisme dans „L'or du Rhin". 44.
Boutarel, Amédée: La première fiancée de Schumann. 42.
Bouyer, Raymond: Le sentiment religieux à propos de deux opinions contradictoires sur la messe en ré de Beethoven. 42.
Braschowanoff, G.: Olympia und Bayreuth. 239.
Braun, Otto: Richard Wagner in der Schule. 239. 240.
Bräuning-Oktavio, Hermann: Drei Briefe von Robert und Clara Schumann. 304.
Brenet, Michel: Les feuilletons d'Ernest Reyer. 43.
— Offenbach et Mozart. 43.
Browne, C. A.: The story of the fugue and fugue writers. 45.
Burian, Karel: Za Gustavam Mahlerem. 123.
Busse: Zur Aus- und Fortbildung der Kirchenmusiker. 363.
Calvocoressi, M.-D.: La critique musicale, ses devoirs, sa méthode. 43.
Casella, Alfred: Gustav Mahler et sa deuxième symphonie. 44.
Chevalley, Heinrich: Gustav Brecher. 305.
Chop, Max: Josef Stransky. 305.
Colles, H. C.: The chamber music of William Boyce. 45.
Combarieu, Jules: The history of the national hymnes. 45.
Conze, Johannes: Kontraharmonik. 239.
Corder, F.: How can I by ugly? 45.
— When Homer nods. 45.
Coupleux, E.: Musikalisk stenografi. 46.
Crotchet, Dotted: St. Albans Cathedral. 44.
— St. George's Chapel, Windsor. 45.
— Oundle School. 45.
Cummings, William H.: Dido and Aeneas. 45.
— Dr. John Blow. 45.
Currier, T. P.: Liszt and the piano recital. 46.
Dahms, Walter: Moderne Tonlyriker (Georg Stolzenberg). 241.
Daubresse, M.: Etude brève sur le Lied. 43.
— Cures de musique. 43.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Daubresse, M.: Die rhythmische Gymnastik. 304.
Dauriac, L.: Le critique musical du temps présent. 44.
Decsey, Ernst: Felix Mottl. 179.
Dessoir, Max: Der Kunstwert der modernen Operette. 307.
Destranges, Etienne: Félicien David. 43.
— Bourgault-Ducoudray. 43.
Deutsche Sängerbundeszeitung: Stille Beobachtungen über das Konzertleben. 241.
Deutsche Theater-Zeitschrift (Berlin): Der Kunstwert der modernen Operette. 307.
Deutsche Zeitung (Berlin): Felix Mottl. 181.
Diehl, A. M.: M. W. Balfe. 46.
Dillmann, Alexander: Felix Mottl. 179.
Dittberner, Johannes: Bachs Chorgesänge im evangelischen Gottesdienste und der „Bach-Choralist von Fritz Lubrich". 362.
Divoire, André: Pelléas et Mélisande. 44.
van Dokkum, J. D. C.: De tiroolsche Vioolbouwer Jacob Stainer in Geschiedenis en Legende. 46.
Draber, H. W.: Liszt der Unbeliebte. 302.
— Der 5. Musikpädagogische Kongreß in Berlin. 302.
— Londoner Musikverhältnisse im Jahre 1911. 303.
— „Der Rosenkavalier." 304.
Draeseke, Felix: Eduard Reuß †. 305.
Dubitzky, Franz: Unsere Tonmeister auf der Schulbank. 241.
Duhamel, Maurice: Les richesses modales de la musique bretonne. 44.
Dwelshauvers, Georges: Notes pour servir à l'histoire de la musique au pays de Liège. 43.
— Sur l'utilité d'enseigner l'allemand et l'italien dans les conservatoires et écoles de musique. 43.
Effenberger, Hans: Neuere tschechische Komponisten. 305.
Egidi, Arthur: Das internationale Regulativ für den Orgelbau. 363.
Ehlers, Paul: Zum Rassenproblem in der Musik. 238.
Eloesser, Arthur: Reinhardt im Münchener Künstlertheater. 364.
Elson, Arthur: Music in old Boston. 46.
Enckel, Gösta: Den matematiskar reuheten i musiken. 46.
Engelke, B.: Die „Cantates françoises" von Joseph Boismortier. 240.
Ergo, Emil: Über Wagners Harmonik und Melodik. 240.
Ernest, Gustav: Vom schönen Anschlag. 239.
Fechter, Ferdinand: Gesunde Stimmen. 238.
La Fédération Artistique (Brüssel): Musicalia. 43.
Finck, Henry T.: How Wagner taught his artists. 45.
Findeisen, Nicolas: Les débuts de Balakirew. 44.
Fischer, Walter: Die Entwickelung des Choralvorspiels bei Bach. 363.
Foerster, Jos. B.: Z mych uzpominek na Gustava Mahlera. 123.
v. François, K.: Der ästhetische „reine" Wille. 240.
Friedegg, Ernst: Gustav Mahler und Wien. 123.
Frankenstein, Ludwig: Gustav Mahler †. 241.
— Robert Radecke †. 241.
— Johan Svendsen †. 241.
Frankfurter Zeitung: Felix Mottl. 181.
— Die Musik der Maschine. 307.
Franzl, K.: Prof. Engel und seine Stimmbildungslehre. 241.
French, Joseph L.: Romantic stories in music history: Adam de la Hale. 46.
— Romantic stories in music history: Orlando di Lasso. 46.
— Walther v. d. Vogelweide. The story of a Minnesinger. 46.
v. Frimmel, Theodor: Zu Beethoven. 241.
— Beethovens Wettkämpfe mit dem Klavierspieler Wölfl. 304.
v. Gerstfeldt, O.: Die Meister von Cremona. 305.
Glabbatz: Zur Einführung in das Verständnis kirchlicher Musik. 363.
Glebe, Karl: Was hat Bach unserer Zeit zu sagen? 363.
Golestan, Stan: La chanson populaire roumaine. 43.
Götz, Josef: Das deutsche Volkslied in der Volksschule. 305.
Goetz, Wolfgang: Felix Mottl †. 241.
Graf, C.: Silcher, ein echt schwäbischer Charakter. 241.
Greilsamer, Lucien: Le baryton du prince Esterhazy. 44.
Groß, Felix: Versuch einer vollständigen philosophischen Deutung des „Ring"mythos: Das „Rheingold". 239.
Grove, George: Schumanns symphony in E flat. 45.
Grünbauer, Georg: Das Volkslied der Alpen. 305.
de Guichard, Arthur: A plan to improve Pianoforte instruction. 45.
Gurlitt, Willibald: Gedanken, hervorgerufen durch die Veröffentlichungen der „Neuen Bachgesellschaft". 240.
Hadden, J. Cuthbert: Composers in love and wedlock: Beethoven. 46.
Hähn, Richard: Tonbildung und Sprechgesang. 238.
Handke, Robert: Harmonische Grundwerte bei Bach und Beethoven. 240.
Das Harmonium (Leipzig): Die Reform des modernen Druckwind-Harmoniums. 362.
— Streifzüge durch die Harmonium-Propaganda. 362.
— Deutsche Hausmusik. 362.
— Lindholms Resonanz-Harmonium. 362.
— Populäre Stimmen über Hausmusik. 362.
Hassenstein, Paul: Das Harmonium als Orchesterersatz in der Begleitung. 362.
Heilig, O.: Zur österreichischen Kaiserhymne. 306.
Heinemann, Adolf: Wilh. Friedemann Bach. 363.
Hemsen, Eduard: Johannes Brahms und die Volksmusik. 306.
Hennerberg, C. F.: Tal vid musikaliske sällskapets högtidstag. 46.
Heß, Ludwig: Mythisches Mysterienspiel. 364.
Hoffmann, Hermann: Die Beethoven-Häuser in Mödling. 241.
Hol, J. C.: De achttiende-eeuwsche Trio-Sonate. 46.
Honold, Eugen: Alt und modern. 304.
v. d. Hoya, Amadeo: Eine neue Bruckner-Biographie. 302.
Hübner, Otto R.: Vom Liederschaffen. 303.
Hübner, R.: Publikum und Kritik. 239.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hughes, Edwin: Theodore Leschetitzky. 45.
— A boy composer: Eric Wolfgang Korngold. 46.
Isler, Ernst: Gustav Mahlers Achte Symphonie. 361.
Istel, Edgar: Die Krisis im Allgemeinen Deutschen Musikverein. 302.
— Abermals die Krisis im Allg. Deutschen Musikverein. 302.
Jacobi, Martin: Die moderne Operette. 304.
Janetschek, Edwin: Über Stil und Stillosigkeit unserer Gesangvereins-Vortragsordnungen. 241.
— Friedrich Silcher. 306.
— Rudolf Frhr. v. Prochazka. 241.
Jullien, Adolphe: Felix Mottl. 181.
Junk, Victor: Zur Berliner Inszenierung der „Zauberflöte". 304.
Kaiser, Georg: Zu Carl Scheidemantels Bühnenabschied. 241.
Keller: Gustav Schreck. 363.
Keyfel, Ferdinand: Der Fall Schönberg. 302.
Khluyst: Les idées et les faits. 43.
Kidson, Frank: Thomas Augustine Arne: a bicentenary appreciation. 45.
— Bygone comic song tunes: a study of melody survivals. 45.
Kirsten, Rudolf: Richard Wagner in der Schule. 240.
Kjerulf, Charles: Johan Svendsen. 46.
Kleefeld, Wilhelm: Musik-Studenten. 239.
Klein, Martin: Vom Werden des Volksliedes. 122.
Kling, Henri: L'ouverture „d'Iphigénie en Aulide" de Gluck avec le final attribué à Mozart. 43.
— Beethoven dans ses rapports avec quelques personnalités suisses. 43.
Köhler, J.: Bachs Orgelwerke und heutiges Publikum. 364.
Krause, Emil: Händel, zwölf Orgelkonzerte und zwölf Konzerte für Streichinstrumente in der Klavierbearbeitung August Stradals. 362.
— Hugo Riemann. 363.
— Ein Blick auf die Bachforschung und -literatur. 363.
Krebs, Carl: Felix Mottl. 180.
Krane, Carl: Robert Radecke. 241.
Kühl: Das Fest- und Schulbüchlein des Evangel. Kirchengesangvereins für Deutschland in der neuen Ausgabe von 1908. 362.
Landmann, O.: Über Erscheinungen des öffentlichen Musiklebens. 364.
Landormy, P.: M. Claude Debussy et l'avenir de la musique française. 43.
Landowska, Wanda: L'interprétation de Chopin. 43.
— Le clavecin chez Bach. 44.
— Für welches Instrument hat Bach sein „Wohltemperiertes Klavier" geschrieben? 240.
Lasch, Gustav: Die Liedersammlung Thiebolt Berger. 364.
Laugwitz, Alfons: Pianist oder Pianola? 238.
de la Laurencie, Lionel: Lully. 43.
Law, Frederick S.: The composer of „Rule Britannia": Thomas Augustine Arne. 46.
v. Ledebur, Karl Frhr.: Der Kunstwert der modernen Operette. 307.
Leichtentritt, Hugo: Der Londoner Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. 303.
Leisching, Fritz: Johannes Rupprecht Dürrner. 241.
Leisner, Otto: Der Chordirigent. 241.
Leonard, Florence: Breithaupt and the „Natural Piano technic". 45.
Leßmann, Otto: Vom musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer in Köln. 304.
Liebeskind, Joseph: Über drei unveröffentlichte Symphonieen nach Ovids Metamorphosen von Carl Ditters von Dittersdorf. 241.
Liepe, Emil: Die Genealogie und Psychologie der Musiker. 239.
— Erich J. Wolff als Liederkomponist. 303.
Löbmann, Hugo: Über Tempoveränderungen beim Strophenlied. 241.
— Über die Außenseite des Dirigierens. 241.
Lorenz, C. Ad.: Ein Blick auf Bachs Kantaten. 304.
Lusztig, J. C.: Felix Mottl. 179.
— Gustav Mahler †. 305.
Lusztig, J. C.: Die Uraufführung der Missa solemnis von Beethoven. 365.
Macdougall, Hamilton C.: The first lesson. 45.
Magnette, Paul: Lettres de musiciens. 43.
— Notes sur le Concerto grosso. 43.
— Alexandre Glazounow. 43.
Malherbe, Charles: Un livre nouveau. 42.
— Edouard Colonne. 44.
Marcel, Henry: L'iconographie d'Haydn. 44.
Maréchal, Henri: Lettres et souvenirs: 1871. 42.
Marsop, Paul: Das „Deutsche Opernhaus" in Charlottenburg. 303.
— Ehrt euren Deutschen Caruso! 303.
— Eduard Reuß. 304.
— Der Kunstwert der modernen Operette. 307.
Martini, Wolfgang: Die Grundzüge der Ästhetik des Heinrich von Stein. 240.
Mason, Daniel Gregory: The music of Dvořák. 45.
Masson, Paul-Marie: Deux chansons bachiques de Rameau. 44.
Mathews, S. B.: The city musical: a question of intelligent team-work. 46.
Mauclair, Camille: Sur le génie de Chopin. 42.
— Le concert disloqué. 43.
— Psychologie de la vie de Schumann. 43.
Mayer, Karl A.: Theater in der Schweiz. 240.
Mayer-Mahr, Moritz: Revidierte Originaltexte. 303.
Mayer-Reinach, Albert: IV. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in London. 241.
Mayrhofer, Robert: Klassik und Romantik in der Musik. 240.
van Milligen, S.: Wilh. Friedemann Bach. 46.
Mitjana, Rafael: Nuevos datos acerca de Cristobál de Morales. 42.
— El orientalismo musical y la musica árabe. 42.
v. Mojsisovics, Roderich: Solistenprogramme. 303.
Der Montag (Berlin): Felix Mottl. 181.
Moris, Maximilian: Gedanken über eine Privatoper in Berlin. 366.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

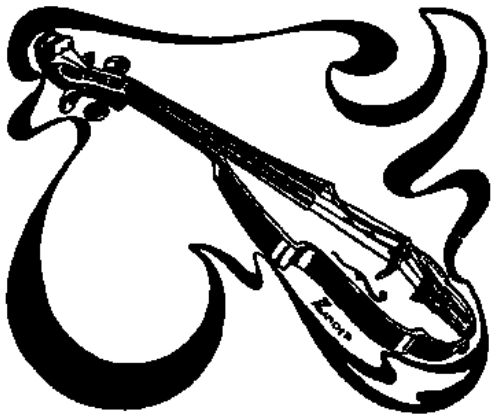
Munoz, Luio Villalba: Il renacimiento musical de España. 42.
Murland, M.: Anton Franz Habeneck, ein Beethovenapostel. 239.
The Musical Times (London): John Liptrot Hatton. 45.
— Southport and its musical associations. 45.
— Frederick George Edwards †. 45.
— Ebenezer Prout †. 45.
— Musings in a library. 45.
— Landon Ronald. 45.
— Henry Richard Bird. 45.
— Sir Hubert Parry on Bach. 45.
The Musician (Boston): Liszts place in the history of music. 46.
Naaff, Anton August: Die Vorläufer der ersten deutschen Männergesangvereine. 241.
— Zum Andenken für Max Joseph Beer. 241.
Nagel, Wilibald: Von der Zukunft der Bühne und anderem. 305.
Neisser, Arthur: Hans Gregor und die Zukunft des Berliner Opernlebens. 240.
Nejedlý, Zdeněk: Gustav Mahler mrteu. 123.
Neue Badische Landeszeitung (Mannheim): Felix Mottl. 181.
Neue Zeitschrift für Musik: Der verenglischte Wagner. 241.
Newman, Ernest: Vincent d'Indy on César Franck. 45.
— A note on Debussy. 45.
— Women and music. 45.
Niemann, Walter: Felix Mottl. 181.
— Grund und Marxsen. 365.
Niggli, A.: Robert Schumann und Fr. Chopin in ihren gegenseitigen Beziehungen. 361.
— Felix Draeseke. 361.
Norddeutsche Allgemeine Zeitung: Bericht über die Trauerfeier Felix Mottls in München. 181.
Oehlerking, H.: Friedrich Kiel. 363.
Oppel, Reinhard: Albrechtsberger als Bindeglied zwischen Bach und Beethoven. 240.
Orban, Marcel: Guillaume Lekeu. 43.
— Le cœur de Grétry. 43.
Die Orgel (Leipzig): Die Familie Bach in ihren Beziehungen zu Halle. 363.
— Vorschläge zur Wiedergabe der Orgelpräludien und Orgelfugen Bachs nach Widor und Schweitzer. 363.
Otano, N.: Don Frederico Olmeda. 42.
Peiser, G.: Cannabichs „Elektra". 239.
Pfefferkorn, Otto W. G.: Pianistic hints. 45.
Pfitzner, Hans: Zur Grundfrage der Operndichtung. 364.
Pohl, Hans: Drei Aktenstücke über C. M. v. Webers Gefangennahme in Stuttgart 1810. 239.
Poirée, Elia: La vie de Chopin. 43.
Pommer, Josef: Egerländer Volkslied und Schulvereins-Liederbuch. 305.
Porges, Heinrich: Über Wagners „Lohengrin". 239.
Pougin, Arthur: Un gentil théâtre lyrique sous la révolution. 42.
— Bilan musical de l'année 1910. 42.
— Une enchanteresse: Madame Favart. 42.
Prümers, Adolf: Des deutschen Volksliedes Beziehungen zu Oper und Symphonie. 241.
— Wie stärken wir das Hörvermögen unserer Sänger? 241.
— Segen und Fluch des Kunstliebhabertums, des Dilettantismus. 241.
Pugno, Raoul: L'âme de Chopin. 43.
Puttmann, Max: Die Lehre von den Kirchentonarten von G. Oberlander. 241.
— Musikkritik. 304.
Quittard, Henri: Le theorbe comme instrument d'accompagnement. 44.
— Felix Mottl. 181.
Raymond-Duval, P.-H.: Dalcroziana. 43.
Reicke, Th.: Joh. Albert Gottlieb Methfessel. 241.
Reimerdes, Ernst Edgar: Albert Niemann. 304.
Reinecke, Carl: Meine Schüler und ich. 241.
Reitler, Josef: Gustav Mahler. 305.
Revista Musical (Bilbao): La carta del padre Juan Andrés sobre la musica árabe. 42.
Rheinische Musik- und Theaterzeitung: Richard Wagner: Mein Leben. 305.
— Wagner und seine Verleger. 305.
Rheinische Musik- und Theaterzeitung: Von der Musik. 305.
— Der beseelte Violinton. 305.
Rijken, Jan: Jets over de nieuwere Klavier-Methodes en over Methodes die daarmade in onmidellijk verband staan. 46.
Ritter, William: Haydn et la musique populaire slave. 44.
Rolland, Romain: Les origines du style classique dans la musique allemande du XVIIIe siècle. 44.
— Les „plagiats" de Haendel. 44.
Rychnovsky, Ernst: In der Musikausstellung des Prager Konservatoriums. 241.
— Die Hundertjahrfeier des Prager Konservatoriums. 302.
Saint-Saëns, Camille: Quelques mots sur l'exécution des œuvres de Chopin. 43.
Salvador, M.: La memoria del Conservatorio. 42.
Sannemann: Ein letztes Wort zur Magdeburger Kollision. 364.
Schillings, Max: Der Kunstwert der modernen Operette. 307.
Schlegel, Artur: Karl Zöllner. 241.
Schlösser, Paul: Richard Wagner in der Schule. 240.
Schmid, Otto: Gustav Merkel. 363.
Schmidl, Leopold: Technik und Tüchtigkeit. 238.
— Die Befreiung vom Lampenfieber. 303.
Schmidt, Leopold: Felix Mottl. 180.
Schmitz, Eugen: Das I. Deutsche Brahmsfest in München. 363.
Schneider, Edouard: L'exemple de Schumann. 43.
— L'exemple de Beethoven. 43.
Schneider, Louis: L'influence de Massenet sur la musique de son temps. 43.
Schneider, Josef: Die literarische Oper. 302.
— Der erste österreichische musikpädagogische Kongreß. 302.
— Musikalische Fastenpredigt. 303.
Schumann, Ferdinand: August Schumann. 240.
Schünemann, Georg: Constanz Bernekers Werke. 238.
— Vivaldi — Friedemann Bach. 238.
— Rochus v. Liliencron. 239.
— Orgel und Klavier in der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

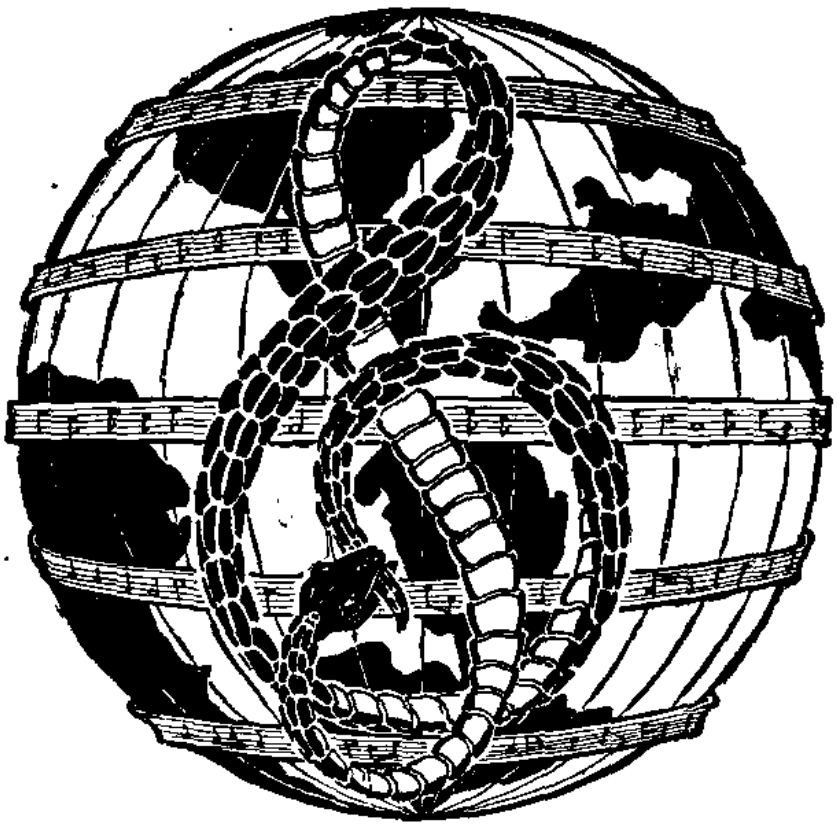
Musik des 16. Jahrhunderts. 303.
Schurzmann, K.: Ein Künstlerinnen-Orchester in Berlin. 238.
— Sperontes': „Singende Muse an der Pleiße." 241.
— Wie empfindet das Kind Musik? 241.
Schütz, L. Hugo: Vom Atmen. 241.
Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt: Das 46. Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Musikvereins in Zürich. 361.
— Operette. 361.
— Ferdinand David. 361.
— Friedrich Silcher. 361.
— Genealogie und Psychologie des Musikers. 361.
— Leonhard Eulers Stellung zur „modernen" Musik. 362.
— Zur Charakteristik der Tonarten. 362.
Schwers, Paul: Die Einweihung der Görlitzer Musikfesthalle. 238.
— Vom nächstjährigen Tonkünstlerfest. 239.
— Die angebliche Krisis im Allgem. Deutschen Musikverein. 303.
— Wilhelm Berger †. 303.
— Die Uraufführung des „Rosenkavalier" in der Dresdener Hofoper. 303.
Segnitz, Eugen: Giovanni Sgambati. 238.
— Das heutige Leipzig als Musikstadt. 238.
— Aus der älteren Musikgeschichte Leipzigs. 363.
Le Senne, Camille: La musique et le théâtre aux salons du Grand-Palais. 42.
Seydel, Martin: Julius Hey. 239.
Shaw, Bernard: Der Kunstwert der modernen Operette. 307.
Shedlock, J. S.: Beethoven sketches hitherto unpublished. 45.
Sibmacher-Zijnen, W. N. F.: Het Muziekleven van Rotterdam. 46.
Sieper, Ernst: Shakespeare und das Künstlertheater. 364.
Signale für die musikalische Welt (Berlin): Weingartner und die Symphonie. 302.
— Zur Krisis im Allgem. Deutschen Musikverein. 302.
— Eduard Reuß †. 302.
Singer, Kurt: Musikalische Abrechnungen. 303.
Singer Kurt: Siegfried Ochs. 305.
Smolian, Arthur: Das zweite Leipziger Musikfest. 303.
Société Internationale de Musique, Section Paris: Une sonate oubliée de J. Haydn. 44.
— Une lettre d'Haydn à Ignace Pleyel. 44.
— Haydn et le conservatoire de Paris. 44.
— Souvenirs inédits de Ferdinand Hérold: Un musicien français à Vienne en 1815. 44.
— Les dogmes en musique. 44.
Sommer, Hans: Aus der harmonischen Werkstatt. 303.
Spanuth, August: Felix Mottl †. 181.
— Das Musikjahr 1910. 302.
— Kritisches zum „Rosenkavalier." 302.
— Beethoven in Holland. 302.
— Gustav Mahler †. 302.
— Vom Musikfest in Halle. 303.
Spitta, Friedrich: Kollisionen liturgischer und musikalischer Forderungen. 363.
— Das Weihnachtsoratorium von Schütz zur Weihnachtszeit 1910. 363.
— Zur Magdeburger Kollision liturgischer und musikalischer Forderungen. 363.
Stahl, Wilhelm: Mendelssohns Orgelspiel. 363.
Starke, Ottomar: Bühnenbildreform. 364.
Steinitzer, Max: Eine alte Oper und ein neues Buch. 238.
v. Sternberg, Constantin: The fallacy of tradition. 45.
— Robert Schumann. 45.
— The fundation of Liszt's technic. 46.
Sternfeld, Richard: Die Ehrenpromotion der Frau Cosima Wagner. 238.
— Albert Niemann zum 80. Geburtstag. 303.
de Stoecklin, Paul: Chopin vu par Schumann. 43.
— Schumann critique musical. 43.
— L'éducation artistique. 43.
— L'art de chant. 43.
Stolz, E. O.: Die 25-Jahrfeier des Bach-Vereins Heidelberg. 238.
Storck, Karl: Musikalische Karikatur. 238.
Stradal, August: Zwei verschollene ungarische Rhapsodieen von Franz Liszt. 240.
— Grundsätze bei Übertragung Bachscher Orgelwerke für Klavier. 240.
Stradal, August: Zur Kritik der Liszt-Ausgabe. 303.
van der Stucken, Frank: Das 87. Niederrheinische Musikfest. 303.
Svoboda, Gustav A.: O posledních Mahlerových konzertech v Americe. 123.
Tagger, Theodor: Wiener Moderne. 303.
Tägliche Rundschau (Berlin): Felix Mottl. 181.
Tandler, Julius: Le crâne d'Haydn. 44.
Tellier, Jules: La danse. 43.
Thießen, Heinz: Wo steht Strauß mit seinem „Rosenkavalier"? 304.
Thießen, Karl: Erich J. Wolff. 304.
— In der musikalischen Kinderschule. 305.
Thomas-San-Galli, Wolfgang: Als Beethoven eigene Wirtschaft führte. 304.
v. Tideböhl, Ellen: Incidents from the life of N. A. Rimsky-Korssakow. 45.
— The music of the russian church. 45.
Tidning for Musik (Helsingfors): Nordisk musikförening. 46.
— Uttrycksmedel. 46.
— Var musikkritik. 46.
— Musikkritiken och tidninggarna. 46.
— Nyare musikvetenskapelig litteratur. 46.
— Ryska symfoniker. 46.
— Beethoven i Heiligenstadt. 46.
— Striden. 46.
— Selim Palmgrens opera „Daniel Hjort". 46.
— Flerstämmigheten i Folkmusiken och dragharmonikar. 46.
— Vad har höstsäsongen lärt oss? 46.
— Tschaikowsky och Tolstoi. 46.
— Sibelius' fjärde symfoni. 46.
Tiersot, Julien: Catel. 42.
— Un chant funèbre inconnu de Méhul. 42.
— Cherubini, Méhul et les messes en musique. 42.
— Joh. Seb. Bachs Werke in Frankreich. 240.
Tischer, Gerhard: Percy Grainger. 305.
— Carl Friedberg. 305.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tobias, Rudolph: Ist unser Kurs auf den Fortschritt gerichtet? 238.
Tracy, James M.: Two lessons with Liszt. 46.
Trapp, E.: Richard Wagners Jugendoper „Die Feen". 361.
Triebnigg, Ella: Deutsche Volkslieder aus der schwäbischen Türkei. 306.
Truette, Everett E.: The evolution of organ music. 45.
Trümpelmann, Max: Johann Calvin und die Kirchenmusik. 363.
— Geistlicher Chorgesang. 363.
— Historische geistliche Lieder und Choräle. 364.
Tuttle, Frank H.: Rhythm. 45.
Unger, Max: Die Kaiserausgabe der Werke des Prinzen Louis Ferdinand. 241.
Urbach, Otto: Über Intonation. 239.
de Vallombrosa, Amédée: L'orgue de St. Pierre de Rome. 44.
Volbach, Fritz: Die Symbolik in Bachs Kunst. 240.
Volkszeitung, Leipziger: Das Volk in musikdramatischen Werken. 121.
Voltz, Ludwig: Eine neue Mozart-Handschrift. 303.
Vossische Zeitung: Felix Mottl. 181.
Wahlström, Gösta: Det vältempersde klaveret och den musikaliska orenheten. 46.
Waldbrook, H. M.: Memoires of Clara Schumann. 46.
Wehrhan, K.: Zeppelin im Kindermund. 305.
Weimar, G.: Über Choralrhythmus. 362.
Weingartner, Felix: En arrière vers Mozart. 43.
— Die Zukunft der Oper. 306.
Weweler, August: Musikkritik, Tonkünstler und Publikum. 120.
Widor, Ch. M., und Schweitzer, A.: Über die Wiedergabe der Präludien und Fugen für Orgel von Bach. 363.
Wiehmayer, Theodor: Bemerkungen zur Pedal- und Phrasierungsfrage. 303.
Wild, Irene: Klavier oder Pianola. 239.
Winds, Adolf: Aus Mottls Karlsruher Zeit. 180.
Wirz, Georg: Die Aufgabe der Wissenschaft in der Kunst, Stimmen zu bilden. 304.
Wolffheim, Werner: Franz Liszts musikalische Werke. 303.
v. Wolzogen, Hans: Das Wunder der Kunst. 239.
— Briefe an Heinrich v. Stein. 240.
Wunderlich, Paul: Betrachtungen zur Musikästhetik. 303.
Die Zeit (Wien): Die Memoiren Massenet's. 308.
Zendrini, Paolo: Musikalisches aus Italien. 366.
de Zielinsky, Jaroslaw: Why theory should not be neglected. 45.
— Haydn and his times. 45.
— Theoretical knowledge applied to practice. 45.
— The chord of the seventh: a bit of its history. 45.
— César Cui. 46.
— Liaztiana. . 46.
Zoder, Raimund: Volkslieder aus der Rheinpfalz. 305.
— Volksliedersammlungen aus Finnland. 306.
Zubialde, Ignacio: Los grandes periodos de la musica: El drama lirico. — El nacionalismo musical. 42.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Die deutschen Tonsetzer verlangen, ich solle schreiben wie Haydn und Mozart. Wenn ich mir aber auch alle Mühe gäbe, so würde ich doch ein schlechter Haydn und Mozart. Da bleibe ich lieber ein Rossini. Was der auch sei, etwas ist er doch, und ein schlechter Rossini bin ich wenigstens nicht.

Rossini
(im Jahre 1822)

X. JAHR 1910/1911 HEFT 19

Erstes Juliheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Edgar Istel
Rossiniana
I: In Rossini's Heimat

Hermann Wetzel
Philipp Scharwenkas Kammermusik

F. A. Geifsler
Karl Scheidemantel
Zu seinem Rücktritt von der Bühne

Der Kongrefs der Internationalen Musikgesellschaft in London
(29. Mai bis 3. Juni)

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Quartalstitel zum 39. Band der MUSIK

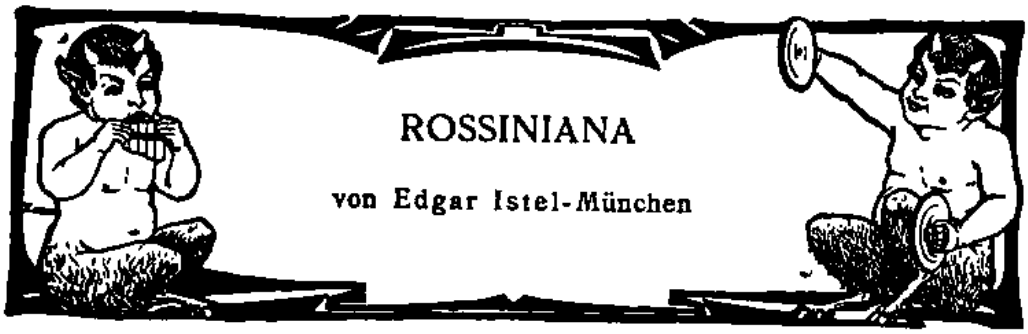
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ROSSINIANA

von Edgar Istel-München

I: In Rossini's Heimat

An den veilchenblauen Fluten des Adriatischen Meeres, ungefähr in der geographischen Breite von Florenz, liegt die etwa 20000 Einwohner umfassende Stadt Pesaro, das antike Pisaurum, in der Renaissance abwechselnd den Malatesta und Sforza untertan, bis sie, von den der Familie de la Rovere angehörigen Herzögen von Urbino zu einem Sitz der Wissenschaften und Künste erhoben, oft den Besuch des Tasso und der Leonore d'Este, jener uns durch Goethes Dichtung vertraut gewordenen Gestalten, empfing. Die letzten Ausläufer der Apenninen treten hier, an der Mündung des Flüßchens Foglia, über das eine aus Kaiser Trajans Zeit stammende antike Brücke führt, so nahe an das Meeresufer heran, daß kaum noch Platz übrig blieb, hier eine Stadt zu erbauen, und auch der Hafen, den die enge Flußmündung bietet, vermag nur ganz kleine Fahrzeuge aufzunehmen. Der Weltverkehr hat Pesaro trotz seines schwunghaften Südfruchthandels nie lebhaft berührt, und so atmet die kleine Stadt in ihren reinlichen Straßen und Gassen einen Geist abgeschiedener Behaglichkeit, der den nordischen Fremdling sogleich sympathisch berührt, wenn er, am Bahnhof angelangt, mit dem eleganten Automobil des „Albergo Zongo" in jenes treffliche Hotel fährt, das — ehemals ein Kardinalspalast der Renaissance — mit seinen altertümlich hohen und weiten Räumen so seltsam kontrastiert zu dem „Komfort der Neuzeit", der in den letzten Jahren auch hier eingezogen ist. Den schönsten Blick auf Pesaro hat man von der Höhe des Monte San Bartolo — schon dieser Name erinnert an Rossini! —, eines nur etwa 200 m hohen Berges, an dessen Westabhang die berühmte, jetzt der Fürstin Albani gehörige „Villa Imperiale" steht, ein wundervoll gelegenes, von Alessandro Sforza erbautes Landhaus, zu dem der römische Kaiser deutscher Nation Friedrich III. im Jahre 1469 den Grundstein legte. Schon einmal, vor Jahren, an einem regnerischen Frühlingstage, hatte ich hier geweilt; nun aber, im Glanz der untergehenden Augustsonne, deren heiße Strahlen vom kühlen Seewind angenehm gemildert werden, erscheint mir dieses Besitztum wie verändert. Ungestört von einem Schwarm schwatzender

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

italienischer Besucher, die soeben die Villa verlassen, werde ich durch die mit herrlichen Stuckaturen und Fresken geschmückten Säle geleitet, deren schönster, die „Stanza delle Cariatidi", Malereien der Brüder Dossi aufweist. Am herrlichsten aber ist der Blick auf die rebenreichen Hügel, an deren Fuß in fruchtbarer Landschaft sich die Straße nach Urbino hinzieht, jenem einzigartigen Musensitz, zu dem uns Kinder der Neuzeit jetzt das schnelle Auto in wenigen Stunden von Pesaro aus hinführt. Noch schöner freilich als auf benzinschnaubendem Ungetüm ist's, diese lieblichen Gegenden auf dem treuen Stahlroß zu durchstreifen, und fürwahr, solch ein wolkenloser italienischer Sommer, dessen Hitze nur während der Mittagsstunden zur Siesta innerhalb des Hauses zwingt, hat namentlich dann seine besonderen Reize, wenn uns der Wetterbericht aus der Heimat täglich die Botschaft von „keiner Änderung des bestehenden Witterungscharakters", zu deutsch: weitere ununterbrochene Regengüsse nördlich der Alpen verkündet. Ist nicht ein gut Teil unserer deutschen Musik — so meditierte ich auf jenen lieblichen Höhen des Monte Bartolo — gleich unseren ewigen Katarrhen und Rheumatismen ein Produkt des „graulichen Nordens", dessen Nebel schon Goethe verhaßter waren als ein „geschäftiges Volk südlicher Flöhe"? „Wer den Dichter will versteh'n, muß in Dichters Lande geh'n", wer den ewig lachenden Himmel Rossinischer Weisen genießen will, der muß hierherkommen in dies üppige, gesegnete Land, dessen heiße Sonne alle hypochondrisch-pessimistische deutsche Musik und Philosophie zuschanden macht, dessen Wärme und Schönheit uns wundersam umfängt, daß wir nicht des gestrigen, nicht des morgigen Tages gedenken und nur dem einen alten Wahlspruch leben: „carpe diem", genieße das Heute mit allem, was es dir bietet! Wie ein Schmetterling umgaukelt mich da eine süße Rossinische Melodie aus der — ach — längst vergessenen Oper „L'Italiana in Algieri" (Die Italienerin in Algier), die einst das Entzücken Italiens gewesen, und ich singe Lindoro's Weise leise vor mich hin:

No. 1.

Allegro



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ja, hier darf man, sorglos gleich dem Papataci der Rossinischen Arie, „bei Liebe und Schönheit, bei Scherz und Zärtlichkeit schlafen, essen, trinken und immer wieder: essen, trinken, schlafen.“ Hat's nicht der göttliche

No. 2.



einst selbst so gemacht? Märchenhaft war es, wie er sich als 21jähriger die Gunst Italiens mit der Oper „Tancredi“ eroberte: eine kleine Kavatine, in wenigen Minuten geschrieben (man nannte sie gastronomisch scherzhaft „Aria dei rizi“, weil Rossini das Stück komponierte, während der in Italien fast roh genossene, nur vier Minuten gekochte Reis bereitet wurde), machte Rossini zum Liebling der Nation, jene Kavatine „Di tanti palpiti“. Der alte Rossini bemerkte einmal Auber gegenüber, diese Melodie werde wohl das einzige sein, was von seiner Musik in 50 Jahren noch übrigbleibe. Auber meinte dagegen, der „Barbier von Sevilla“ werde noch nach 100 Jahren gespielt werden, und wir wissen heute, daß Auber damit besser prophezeite als Rossini selbst. Wer kennt jetzt noch das berühmte „Di tanti palpiti“? Sattelfeste Wagnerianer haben vielleicht einmal gehört, daß Wagner die Rossini'sche Melodie im Schneiderchor der „Meistersinger“ („da war ein Schneider, ein Schneider, ein Schneider zur Hand, der viel Witz hatt' und Verstand“) parodierte,[1]) aber die entzückende Melodie selbst, die, mit allem Wohllaut südlicher Stimme gesungen, auch heute noch ihren Zauber entfalten könnte, ist wie vom Erdboden verschwunden; selbst Italien hat sie vergessen. Auf einfachster Begleitung sich wiegend, nur mit wenigen stützenden Akkorden versehen, so steht sie als wirklicher Genie-Einfall noch heute bezaubernd vor uns:[2])

[1]) Von Wagner und Rossini soll der zweite Teil dieser Arbeit handeln.

[2]) Deutsche Übersetzung: „Nach so vielen Qualen und Leiden, o Geliebte, hoffe ich auf Minnelohn. Du wirst mich wiedersehen, ich werde dich wiedersehen, an deinen schönen Augen werde ich mich erquicken. Schwärmereien, Seufzer, selige Worte, — dir nahe, so sagt mein Herz, wird mein Geschick glücklich sein.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

No. 3.

Moderato



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stendhal (Henri Beyle),[1]) der erste begeisterte Biograph Rossini's, berichtet:

„C'était une folie, une vraie ‚fureur', comme dit cette belle langue italienne créée pour les arts. Depuis le gondolier jusqu'au plus grand seigneur, tout le monde épétait: ‚Ti rivedrò, mi rivedrai' . . . Les mots ‚mi rivedrai, ti rivedrò' exigent le sentiment ou le souvenir de l'amour fou des heureuses regions du Midi."

Rossini selbst wurde natürlich sofort der Gegenstand solcher tollen Liebschaften, und zahlreich waren die Aristokratinnen und Künstlerinnen, die mit romanischer Leichtblütigkeit dem vergötterten Maestro zarte Rendezvous verhießen, bis der eine und andere größere oder kleinere Skandal es geraten sein ließ, den Schauplatz dieser Handlungen in eine andere Stadt zu verlegen.

Aber nur 17 Jahre, die in unglaublicher Fruchtbarkeit allerdings 50 Opern hervorbrachten, glänzte Rossini's Stern am Himmel der Kunst: 37 Jahre alt, legte der Meister die Notenfeder nieder, verschwand nach Vollendung seines „Wilhelm Tell" aus der Öffentlichkeit und schaute lächelnd unter witzigen Bemerkungen noch 40 Jahre lang auf das geschäftige Treiben seiner ehrgeizigen Kollegen herab, die Partitur auf Partitur türmten, während ihm, dem Weltweisen, in heiterem Lebensgenuß die Zusammensetzung einer Pastete wichtiger erschien als die des modernen Orchesters. „Je ne suis qu'un pauvre mélodiste," pflegte er in edler Bescheidenheit zu sagen, wenn die Rede auf die komplizierte Musik eines Berlioz und Wagner kam, der die folgenden Jahrzehnte zuzujubeln begannen. In der Stille seines Herzens verehrte er nur einen Gewaltigen, dem er sich wesensverwandt fühlte, obwohl er ihn nie zu erreichen vermochte: den Meister von „Figaros Hochzeit", der gegenüber,

---

[1]) „Vie de Rossini", 1824, Paris. Im gleichen Jahre erschien in Leipzig ein Buch von Amadeus Wendt „Rossini's Leben und Treiben, vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn von Stendhal geschildert", eine etwas philiströse, aber vielfach erweiterte Übersetzung des enthusiastischen Buches von Stendhal, das seitdem nicht mehr übersetzt wurde, obwohl eine Gesamtausgabe der Stendhalschen Werke bei Diederichs in Jena erscheint. Da Stendhal bekanntlich seit Nietzsches Hinweis auf ihn in Deutschland wieder viel gelesen wird und die Stendhalbibliographie großen Umfang annimmt, sei auf eine wichtige, bisher von allen Stendhal- und Rossini-Biographen übersehene Stelle bei Hanslick („Aus dem Konzertsaal", Wien 1870, S. 476) verwiesen, wo Hanslick von seinem Besuch bei Rossini berichtet: „Eine authentische Erklärung über Rossini's Verhältnis zu seinem begeisterten Biographen Stendhal war mir zu wichtig, als daß ich eine bescheidene Frage hätte vermeiden sollen. Rossini erwiderte, daß er diesen seinen entzücktesten Verehrer ein einziges Mal, und zwar in Italien, bei der Sängerin Pasta, gesehen, aber niemals gesprochen habe. Man hatte Rossini (wahrscheinlich in gehässig übertreibender Weise) gesagt, daß Stendhal sich seiner genauen Bekanntschaft rühme, und von einem solchen Lügner wollte er nichts wissen. Ich brauche kaum zu sagen, daß dieser verschmähte Liebhaber mich im Grabe dauerte, und ich eine wohlgemeinte ‚Rettung' desselben nicht unversucht ließ."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wie er meinte, sein „Barbier von Sevilla“ nur eine Posse sei. Mozarts komische Opern, äußerte er mündlich zu Hanslick, seien wahre „dramme giocose“, während alles, was er selbst nach Vorgang der Neapolitaner komponiert habe, im engsten Sinne „Opera buffa“ sei. Und dem berühmten Gesangsmeister Piermarini verehrte er ein Mozartbild mit den Worten: „Je vous offre l'image de Mozart. Tirez votre chapeau, ainsi que je le fais au maître des maîtres.“ Daß Rossini vor der Originalpartitur des „Don Giovanni“ niedergekniet sei und sie geküßt habe, wird gleichfalls berichtet. Eines der schönsten Worte Rossini's über Mozart aber verdanken wir einem Gespräch mit dem Musikhistoriker Emil Naumann,[1]) zu dem Rossini sich in Paris äußerte:

„Die Deutschen sind von jeher die großen Harmoniker, wir Italiener die Melodiker der Tonkunst gewesen; seitdem Sie im Norden aber Mozart hervorgebracht haben, sind wir Südländer auf unserem eigenen Felde geschlagen; denn dieser Mann erhebt sich über beide Nationen: er vereinigt mit dem ganzen Zauber der Cantilene Italiens die ganze Gemütstiefe Deutschlands, wie sie in der so genial und reich entwickelten Harmonie seiner zusammenwirkenden Stimmen hervortritt. Sollte Mozart nicht mehr für schön und erhaben gelten, nun dann können wir Alten, die noch übrig sind, ja getrost das Zeitliche segnen; im Paradies aber, dessen bin ich gewiß, finden Mozart und seine Hörer einander wieder.“

Rossini hätte, indem er seine leichtflüssige Melodik mit deutscher gründlicher Arbeit verband, seiner ganz unglaublich großen Begabung nach eine Art von italienischem Mozart werden können, wenn ihm das Schicksal eine wirklich gediegene Schulung nicht versagt hätte. Dies war auch der Grund, warum Rossini sein Schaffen so jäh abbrach: er sah ein, daß sein technisches Können der Weiterentwickelung nicht fähig war, und so zog er es vor, zu schweigen, anstatt sich selbst weiter zu kopieren, nachdem er mit dem „Tell“ ein Werk geschaffen, das ihn in die erste Reihe der großen französischen Opernkomponisten stellte.

Wenn sich nun aber auch Rossini von seinem eigentlichen Gebiete, der Bühne, zurückgezogen hatte, so verbrachte er seine Tage doch nicht in eitlem Müßiggang. Er schuf eine Anzahl von kirchenmusikalischen Werken (am berühmtesten das „Stabat Mater“), von denen er freilich meinte: „Das ist keine Kirchenmusik für euch Deutsche, meine heiligste Musik ist doch immer nur semi-seria“; nannte er doch auch seine Opern in den letzten Lebensjahren nur noch „veraltetes Zeug“, obwohl der Autor des „Barbier“ und des „Tell“ mit seinen besten Werken selbst heute noch nicht veraltet ist. Hauptsächlich aber schrieb Rossini in den Jahrzehnten seiner Zurückgezogenheit eine Reihe von kleinen spaßhaften Kompositionen, die er ängstlich vor der Öffentlichkeit hütete, nur zum

[1]) Naumann, „Italienische Tondichter“, Berlin 1876, S. 544.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

allergeringsten Teile drucken ließ und ganz selten einmal intimen Freunden zum besten gab. Diese kleinen Kompositionen, die auch heute noch so gut wie unbekannt sind, kann man nur in Pesaro kennen lernen. Rossini's Geburtshaus, in der engen Via Rossini gegenüber dem Palazzo Mosca gelegen, wird zwar von den Fremden eifrig besucht, bietet aber kaum etwas irgendwie Bemerkbares. Die Möbel sind alle fortgeschafft, und an den Wänden hängen Porträts von Rossini und seinen Interpreten, Kränze und Schleifen, Karrikaturen und Diplome, meist Dinge von nicht allzugroßem Wert, über die Notizen zu machen merkwürdigerweise verboten ist, als handele es sich da um die größten Geheimnisse. Auch eine Anzahl von ziemlich bedeutungslosen Briefen des Meisters an den Sindaco von Pesaro sind ausgestellt. Am bemerkenswertesten ist vielleicht eine witzige Karrikatur Rossini's aus dem Witzblatt „La Lune", Rossini mit einer Kanone darstellend, deshalb, weil das Blatt darunter einen Brief des Meisters an die Redaktion faksimiliert, in dem Rossini seine Freude über die gelungenen Karrikaturen seiner Person ausspricht. Es ist eben stets so, wie Goethe sagt: „Wer sich nicht selbst zum besten haben kann, der ist gewiß nicht von den Besten!"

Wichtiger und interessanter als die Kuriositätensammlung in Rossini's Geburtshaus ist die Kollektion Rossini'scher Autographen, die sich im „Liceo Rossini", dem ehemaligen Palazzo Machirelli, in Pesaro befindet. Dieses Liceo Rossini, eines der besten Konservatorien Italiens, jetzt unter Leitung von Amilcare Zanella (eine Zeitlang war Mascagni Direktor), ist in wahrhaft fürstlichen Räumen untergebracht und birgt im Garten ein großes, von Marocchetti im Jahre 1864 geschaffenes Denkmal des Meisters, dessen Namen zu führen das Institut stolz ist. Ein mit Bildern und Büsten des Meisters reichlich geschmückter und sorgfältig gehüteter Raum[1]) birgt außer allerhand Erinnerungen an Rossini (auch seine Orden werden hier aufbewahrt) eine gewaltige Menge von nur zum Teil in Glaskästen ausgestellten Manuskripten, die durch Ankäufe stets vermehrt werden. Von den Opernpartituren werden hier „Otello", „Elisabetta, regina d'Inghilterra", „Maometto Secondo", „La Donna del Lago", „Armida", „Adina" und Bruchstücke anderer Opern aufbewahrt. Am interessantesten sind die beiden erstgenannten Opern schon deshalb, weil in ihnen berühmte Themen aus dem „Barbier von Sevilla" enthalten sind. Was Othello und die Elisabeth von England mit dem lustigen Figaro gemein haben sollen, leuchtet wohl unserem so streng zwischen ernstem und heiterem Stil unterscheidenden Zeitalter nicht recht ein; Rossini's Skrupellosigkeit in der Zeit sorglosen Jugendschaffens war indes grenzenlos. So fiel im Jahre 1814 seine Oper „Aureliano in Palmira" in der

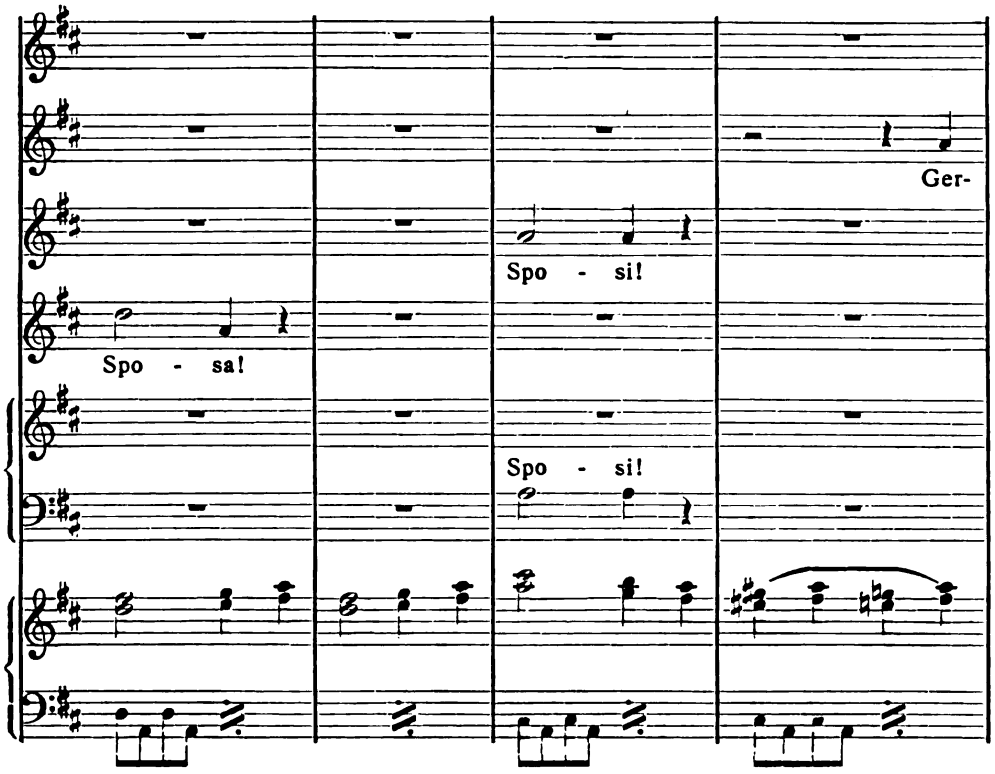
[1]) Keine einzige Zeile im Bädeker weist auf die Schätze des Liceo Rossini hin

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Scala zu Mailand so ziemlich durch; Rossini aber fand, es sei schade um die Ouvertüre, und setzte sie also, nur ein wenig verändert, vor seine Oper „Elisabetta, regina d'Inghilterra", die den uns aus Schillers „Maria Stuart" bekannten Stoff behandelt. Da beide Opern ernst sind, wäre das nicht so schlimm gewesen. In Wirklichkeit ist jedoch diese Ouvertüre eine geradezu ideale Lustspieleinleitung, wie wir heute aus dem „Barbier von Sevilla" wissen, als dessen Ouvertüre Rossini sie im folgenden Jahre zum dritten Male benutzte! Während aber die Ouvertüre mit dem „Barbier" nicht den geringsten thematischen Zusammenhang hat, versuchte Rossini Themen daraus im ersten Finale der „Elisabetta" zu verwenden. Man höre und staune, welch tragischer Situation diese heiteren Figaromotive unterlegt sind:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Noch merkwürdiger, aber beziehungsreicher ist ein Zitat aus dem „Barbier“ in der dem gleichen Jahre 1816 angehörigen Oper „Otello“, deren dritter Akt teilweise wirklich ergreifend ist. Um so merkwürdiger berührt es, hier im gleichen Akte in der tragischen Szene unmittelbar vor Desdemonas Erdrosselung das lustige Motiv Basilios aus der Arie „La calunia è un venticello“ („Die Verleumdung ist ein Lüftchen“) sogar in der gleichen Tonart auftauchen zu sehen, gleichsam als wolle Rossini hier ein tragisches Beispiel für die Wirkung der im „Barbier“ so lustig gekennzeichneten Verleumdung beibringen:

No. 5.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Wenden wir uns nun zu den kleineren Werken, die im Liceo Rossini aufbewahrt sind und meist aus der Pariser Zeit Rossini's stammen. Köstlich sind vor allem immer die Randbemerkungen Rossini's zu seinen Kompositionen. Da ist das Manuskript einer kleinen Messe, betitelt „Petite messe solennelle à quatre parties avec accompagnement de piano et harmonium. Dediée à Madame la Contesse Louise Pillet-Will per [sic] G. Rossini, Passy 1863", der Rossini folgende Sätze in einem köstlichen Gemisch von Italienisch und schlechtem Französisch beigibt:

Zu Beginn: „Douze chanteurs de trois sexes, hommes, femmes et castras seront suffisants pour son execution, savoir huit pours les choeurs, quatre pour les solos, total douze chérubins. Dieu pardonne moi le rapprochement suivant. Douze aussi sont les apôtres dans le célèbre coup de màchoire peint a fresque par Léonard, dit La Cene. Qui le croirait! il y a parmi tes disciples de ceux qui prennent de fausses notes!! Seigneur, rassure toi, j'affirme qu'il n'y aura pas de Judas à mon déjeuner et ce que les miens chanteront juste et con amore tes louanges et cette petite composition qui est hêlas le dernier pechè mortel de ma vieillesse."

Zum Schluß: „Bon dieu — La voilà terminée cette pauvre petite Messe. Est-ce bien de la Musique sacrée que je viens de faire ou bien de la Sacrée Musique? J'étais né pour l'opera buffa, tu le sais bien! Peu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de science, un peu de cœur, tout est là. Sois donc béni, et accorde moi le Paradis. G. Rossini. — Passy, 1863."

[„Zwölf Sänger aus drei Geschlechtern: Männer, Frauen und Kastraten werden zu seiner Aufführung genügen, also acht für den Chor, vier für die Soli, im ganzen zwölf Cherubim. Gott verzeihe mir die folgende Zusammenstellung. Zwölf sind auch die Apostel in der berühmten Kinnbacken-Handlung,[1]) die Leonardo als Fresco gemalt hat, das sogenannte Abendmahl. Wer sollte es glauben! Es gibt unter Deinen Jüngern solche, die falsche Noten[2]) nehmen!! Herr, beruhige Dich, ich versichere, bei meinem Frühstück wird es keinen Judas geben und meine Jünger werden richtig und mit Liebe Deine Lobpreisungen und diese kleine Komposition singen, die leider die letzte Todsünde meines Alters ist.

Lieber Gott — da ist die arme kleine Messe beendigt. Ist es wirklich heilige Musik, die ich da gemacht habe, oder am Ende gar vermaledeite Musik?[3]) Ich bin für die komische Oper geboren, du weißt es wohl! Wenig Kenntnisse, ein wenig Herz, das ist alles. Sei also gepriesen, und gewähre mir das Paradies."]

Ist das nicht eine rührend naive Zwiesprache mit dem Schöpfer, trotz der echt Rossini'schen Witze, die beinahe blasphemisch erscheinen? Als „Alters-Sünden" („Peccati di Vecchiezza") ist auch ein zwölf Stücke umfassendes „Album Italiano" bezeichnet, dessen drittes Stück den originellen Titel trägt: „Tirana alla spagnola Rossinizzata" (Tirana nach spanischer Art, rossinisiert). Als Gegenstück schrieb Rossini ein ebenfalls zwölf Stücke enthaltendes „Album Français", dessen No. 9 „Adieux à la vie" für Mezzosopran sich auf einer einzigen Note bewegt, also ähnlich wie Cornelius' Lied „Ein Ton" gehalten ist. Eine etwas bunte Mischung weist das wieder zwölf Stücke umfassende Album „Morceaux Reservés", das mit einem Trauergesang auf den Tod Meyerbeers, dem Rossini sehr befreundet war, beginnt, und mit einer Tirolese „Le départ" für vier Frauenstimmen schließt. Am Schluß steht: „Un peu de tout. Je dédie ces pechés de viellesse aux pianistes de la 4me classe à la quelle j'ai l'honneur d'appartenir." („Ein bißchen Allerlei. Ich widme diese Altersünden den Pianisten vierten Ranges, denen anzugehören ich die Ehre habe".) Ähnlich heißt das nächste, wie alle folgenden Albums zwölf Stücke umfassende „Album de chaumière" (etwa: zusammengestoppeltes Album). Hier beginnen die Stücke groteske Titel anzunehmen, die man wohl als geistvolle Verspottung der schon damals immer mehr grassierenden Programmusik deuten darf. Neben einer „Valse boiteuse" (hinkender

[1]) Anders läßt sich „coup de mâchoire" kaum übersetzen; vielleicht hat Rossini den gleichen Ausdruck bei seinen berühmten Gastmählern geprägt.

[2]) Unübersetzbares Wortspiel: „prendre des notes" kann auch heißen: „Bemerkungen machen", während es anderseits wieder als musikalischer Ausdruck gefaßt werden kann.

[3]) Das Wortspiel ist wieder unübersetzbar: „Sacré" bedeutet nachgestellt „heilig" und vorangestellt (in Flüchen) „vermaledeit".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Walzer), einem „Prélude inoffensiv“ (unschuldiges Präludium) und einer Programmkomposition „Un profond sommeil. — Un reveil en sursaut“ (Tiefer Schlaf. Plötzliches Erwachen) findet sich ein Stück „Petite valse“ mit dem unglaublich komischen Nebentitel „L'huile de ricin“ (Das Rizinusöl). Wir haben hier also eine Darstellung der Wirkung dieses manchmal unentbehrlichen Hausmittels in Walzerform vor uns, und die Drastik der Rossini'schen Tonsprache läßt hier wirklich nichts zu wünschen übrig. Leider war es mir versagt, das vollständige Stück zu kopieren, so daß ich nur ein paar Takte des Anfangs und eine interessante Stelle aus dem späteren Verlauf hier wiedergeben kann. Der Anfang lautet:

No. 7. *Allegro brillante*



Die spätere Stelle heißt:

No. 8.



Jedenfalls ein sehr „flüssig“ gehaltenes Stück!

Auch in dem nächsten „Album pour les enfants adolescents“ (Album für die reifere Jugend) spielt die Gastronomie, der später ganze Zyklen gewidmet werden, eine Rolle. „Ouf! Le petits pois“ (Ach! Die grünen Erbsen!) heißt ein Stück, während ein anderes „Prélude convulsiv“ (Krampfhaftes Präludium) genannt wird. Sehr witzig sind auch die Titel „Thème naif et variations idem“ (Naives Thema mit dito Variationen) und „L'innocence italienne“ (Die italienische Unschuld), an das sich „La candeur française“ (Die französische Sittenreinheit) anreiht. Auch ein politisches Stück ist in dieser Sammlung: „La lagune de Venise à l'expiration de l'année 1861!!!“ (Die Lagune von Venedig am Ende des Jahres 1861!!!), wo Rossini zu Beginn acht p setzt, um ein ganz außerordentlich leises Pianissimo zu bezeichnen. An einigen Stellen stehen Erläuterungen wie „L'ombre de Radetski!! Arivée de S. M.!!!! La lagune baissante d'une

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

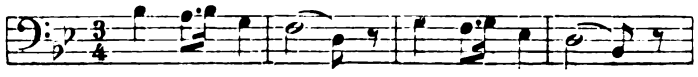
tierce“ („Der Schatten Radetzkis!! Ankunft seiner Majestät!!!! Die Lagune geht um eine Terz herunter“). Auf kulinarisches Gebiet führt wieder das letzte Stück „Hachis romantique“ (Romantisches Hackfleisch), das eine pianistisch sehr dankbare Aufgabe bietet und folgendermaßen beginnt:

No. 9. *Allegro vivace*



Das nächste Sammelwerk betitelt sich „Album des enfants dégourdis pour Piano“ (Pianoforte-Album für gelenkige Kinder) und hat ebenfalls wieder sehr lustige Titel, z. B.: „Mon prélude hygienique du matin“ (Mein hygienisches Morgen-Präludium), „Memento homo“ (Mensch, denke ans Sterben), „Assez de memento. Dansons“ (Genug vom Memento. Wir wollen tanzen), „Valse tourturée“ (Gemarterter Walzer), „Une caresse à ma femme“ (Eine Zärtlichkeit für meine Frau), „Fausse couche de Polka Mazurka“ (Fehlgeburt einer Polka-Mazurka), „Étude asthmatique“ (Asthmatische Etüde). Sehr niedlich ist eine Huldigung an Pesaro in diesem Album, „La Pesarese“ betitelt. Sie beginnt:

No. 10.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Am originellsten ist aber das 9. Stück „Un petit train de plaisir“ (Ein kleiner Vergnügungszug), der die Freuden und Leiden einer Eisenbahnfahrt in den 60er Jahren tragikomisch schildert. Das Programm lautet: „Allegro. Cloche d'appel. — Montée en wagon. — En avant la machine. — Siflet satanique. Douce Mélodie du frein (scala semitonata). Arrivée à la gare. Andante: Les lions parisiens offrant la main aux biches pour descendre du wagon. — Primo tempo (Suite de voyage). — Terrible deraillement du convoi. — Premier blessé. Second blessé. — Premier mort en paradies. Second mort en enfer. — Largo. — Chant funèbre. Amen. On ne m'attrapera pas. Douleur aigue des heretiers. Tout ceci est plus que naif, mais c'est vrai“.

[„Glockenzeichen. Man steigt in den Wagen. Die Maschine geht vorwärts. Teuflisches Pfeifen. Sanfte Melodie der Bremse (Halbton-Tonleiter). Ankunft am Bahnhof. Die Pariser Löwen reichen den Damen die Hand, um aus dem Wagen zu steigen.[1]) Erstes Tempo. Fortsetzung der Reise. Schreckliche Entgleisung des Zuges. Erster Verwundeter, zweiter Verwundeter. Erster Toter in den Himmel, zweiter Toter in die Hölle. Largo. Trauergesang. Amen. Man wird mich nicht foppen. Herber Schmerz der Erben. — Alles dies ist mehr als naiv, aber es ist wahr.“]

Im „Album de chateau“ (Landhaus-Album) finden wir „Specimen de l'ancien regime, specimen de mon temps“ (ursprünglich Prélude pretentieux, prätentiöses Präludium, betitelt) und „Specimen de l'avenir“ (ursprünglich Prélude de l'avenir), also Probestücke der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Auch eine „Valse antidansante“ (untanzbarer Walzer) ist in dieser Zwölfzahl enthalten. Witziger ist das Album für Piano, Violine, Violoncello, Harmonium und Horn, das keinen besonderen Titel trägt. No. 7 dieser Sammlung heißt: „Marche et reminiscenses pour mon dernier voyage“ (Marsch und Erinnerungen für meine letzte Reise). Als Randglossen finden wir verzeichnet: Erinnerungen an Tancredi, Cenerentola, Donna del Lago, Semiramide, Conte Ory, Tell, Otello, Barbier von Sevilla, — also jene seiner Opern, von denen Rossini am meisten hielt. Dann heißt es: „Mon portrait, allons, on ouvre, j'y suis, Requiem“ (Mein Bild, gehen wir, man öffnet, Ich bin da, Requiem). Im nächsten Stück „Prélude, thème et variations pour cor avec accompagnement de piano“ gibt es eine „variante pour les paresseux“ (Variante für faule Leute). No. 11 führt den originellen Titel „Echantillon de blague melodique sur les noirs de la main droite“ (Probe melodischer Schwatzhaftigkeit über die Viertelsnoten der rechten Hand), wobei an einer Stelle die Randbemerkung „Chante cochon“ (Schweinegesang) auftritt. Sehr lustig ist auch No. 12 „Petite fanfare à quatre mains“ (unübersetzbar, da fanfare sowohl „Fanfare“ in militärischem Sinn, als auch „Prahlerei“

[1]) Unübersetzbares Wortspiel: „Lion“ heißt gleichzeitig „Löwe“ und „eleganter junger Mann“ (Löwe des Tages!); „biche“ heißt sowohl „Hirschkuh“ wie „Liebchen“.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bedeuten kann). Köstlich sind die Randbemerkungen: „La droite à Mademoiselle. La gauche à Monsieur“ (rechts spielt die junge Dame, links der Herr), und zum Schluß meint der alte Spötter, der die Gefahren des „Vierhändigspielens“ mit jungen Damen wohl aus eigener Erfahrung kannte: „Je prie mes interprètes de vouloir exécuter avec amour (des mains et des genoux) ma petite fanfare“ (Ich bitte meine Interpreten, meine kleine Fanfare liebevoll [sowohl was die Hände als die Kniee betrifft] ausführen zu wollen).

Ganz als Gourmet zeigt sich Rossini in den folgenden kleinen Zyklen, in denen er die Vorspeisen und das Dessert in Musik setzt. Die „Quatre hors d'œuvres“ tragen die Überschriften:

1. Radis.
2. Anchois. — Thème et variations.
3. Cornichons. — Introduction, thème et variations.
4. Beurre. Thème et variations.

[1. Radieschen. 2. Anchovis. — Thema und Variationen. 3. Pfeffergurken.[1]) — Introduktion, Thema und Variationen. 4. Butter. Thema und Variationen.]

Die Dessert-Studie trägt die Überschrift: „Un peu de tout. Péchés de vieillesse de G. Rossini“ (Ein bißchen Allerlei, Alterssünden von G. Rossini).

1. Les figues sèches (Die trockenen Feigen).
   Randbemerkung: Me voilà. — Bonjour Madame.
   (Da bin ich. — Guten Tag, gnädige Frau.)[2])
2. Les amandes (Die Knackmandeln).[3])
   Randbemerkung: Minuit sonne. Bon soir, Madame.
   (Es schlägt Mitternacht. Guten Abend, gnädige Frau.)
   Die Musik ahmt hier die Schläge der Uhr nach.
3. Les raisins (Die Trauben).

   Randbemerkungen: „A ma petite parruche. Foutre, foutre. Bonjour, Rossini! Bonjour farceur! oh c'te téte. Portez l'arme. Présentez l'arme, en joue — feu — Rantaplan, rantaplan, plan plan. J'ai du bon tabac dans ma tabatière. J'ai du bon tabac, tu n'en auras pas. — Quand je bois du vin clairet, tout tourne au cabaret.“

---

[1]) Cornichon kann aber auch Einfaltspinsel bedeuten!

[2]) Vermutlich liegt diesem harmlos erscheinenden Gespräch ein weniger harmloser Doppelsinn zugrunde, der sich allerdings nur aus der nicht ganz genauen italienischen Übersetzung des französischen Titels ergibt und hier natürlich nicht angedeutet werden kann.

[3]) Auch hier scheint ein nicht näher zu bezeichnender Doppelsinn vorzuliegen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

[Meinem kleinen Papageiweibchen.[1]) Foutre, foutre.[2]) Guten Tag, Rossini! Guten Tag, Schelm! O das schmeckt gut.[3]) Nehmt das Gewehr! Präsentiert das Gewehr! Gewehr an die Backe! Feuer! Rantaplan, rantaplan, plan, plan, plan. Ich habe guten Tabak in meiner Dose, Du bekommst keinen davon. Wenn ich Weißwein trinke, dreht sich alles im Wirtshaus um mich.]

4. Les noisettes (Die Haselnüsse).

A ma chère Nini. Pensée d'amour à ma chienne.

(Meiner teuren Nini. Liebesgedanken an meine Hündin.)[4])

In der sieben Stücke umfassenden Sammlung „Miscellanée pour Piano" ist das letzte Stück am interessantesten: „Petite caprice (Style Offenbach)", kleine Caprice in Offenbachs Stil. Rossini, der seine „Altersünden" nicht drucken ließ, hat nur selten etwas von diesen Sachen zum besten gegeben. Um so interessanter ist es, daß Rossini einmal Hanslick dieses kleine Stück vorspielte. Der berühmte Wiener Feuilletonist erzählt darüber in seiner sehr wenig bekannten Sammlung „Aus dem Konzertsaal" (1870), der „Musikalische Reisebriefe" aus Paris, London und der Schweiz angehängt sind, folgendes:

„Gerne folgten wir Rossini's Einladung, uns hinab ins Erdgeschoß zu führen. Wir traten in den lichten, geräumigen Salon mit dem freskengeschmückten Plafond und den hohen Fenstern, zu welchen Rosenbüsche hereinnicken. In der Mitte des Salons stand ein Pleyelscher Flügel. Rossini hat bekanntlich in den letzten Jahren mit Vorliebe das Klavier kultiviert, und dies verspätete Virtuosentum gibt ihm Stoff zu fortwährenden Scherzen (worunter viele stereotype). Er begann gleich zu klagen, daß Schulhoff ihn als Pianisten nicht wolle aufkommen lassen. ‚Freilich übe ich nicht täglich Skalen, wie Ihr jungen Leute — denn wenn ich Tonleitern über das ganze Klavier mache, so falle ich entweder rechts vom Sessel herab oder links.' Auf Schulhoffs Bitten spielte uns Rossini einen seiner Klavierspäße, das ‚Offenbach-Capriccio'. Ein Italiener — so lautet die Genesis des Stückes — äußerte einmal bei Rossini, Offenbach habe den bösen Blick, und man müsse das Jettatore-Zeichen (Ausstrecken des zweiten und fünften Fingers) vor ihm machen. ‚Also sollte man vor Offenbach auch folgendermaßen spielen', scherzte Rossini und improvisierte am Piano eine äußerst neckische Kleinigkeit, deren Melodie er mit gabelförmig ausgestreckten zwei Fingern der rechten Hand vortrefflich ausführte. Ich bemerkte einige feine, originelle Modulationen, worauf Rossini so gefällig war, mir seine Harmonisierung des alten Marlborough-Liedes vorzuspielen. Es ist erstaunlich, wie gerade Rossini, dem modulatorische Spitzfindigkeiten stets so fern lagen, dies Volkslied mit einem Reichtum geistreicher Harmonieen und enharmonischer Überraschungen ausgestattet hat. Auch in einigen anderen Gesangs- und Klavierstücken, die ich in einer seiner Soireen hörte, ist mir die neue Vorliebe Rossini's für distinguierte Bässe

[1]) Vermutlich pflegte Rossini's Papagei gerne Trauben zu essen, und dann entwickelte sich zwischen dem Meister und dem Vogel ein Gespräch dieser Art.

[2]) Kaum übersetzbares, der niedrigsten Pariser Umgangssprache angehöriges Wort, in dem ein hoher Grad von Verachtung liegt. Hier natürlich scherzhaft.

[3]) Wörtlich unübersetzbar.

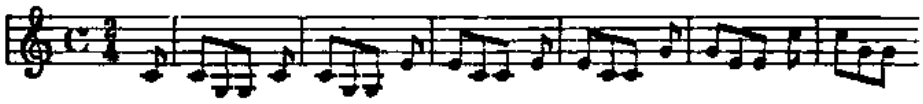
[4]) Haselnüsse waren wahrscheinlich deren Lieblingsspeise.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und lebhaftere Modulationen aufgefallen. Weit entfernt, diesem niedlichen Nachfunkeln einer im Grunde längst erloschenen Flamme ungebührlichen Wert beizulegen, scheint es mir doch interessant, daß der Stil des 75jährigen Sängers von Pesaro überhaupt noch einer charakteristischen Wendung fähig war."

Soweit Hanslick. Leider habe ich die Marlborough-Variationen in Pesaro nicht gefunden; von dem Offenbach-Capriccio, dessen originelle Entstehungsart mir bei meinem Besuch von Pesaro leider noch nicht bekannt war, notierte ich mir nur die Anfangstakte, die indessen bereits erkennen lassen, daß das Stück eine Zweifingerübung ist:

No. 11. *Allegro grotesco*



Offenbach hat übrigens auch einmal Rossini verspottet: in der „Schönen Helena" parodiert er das bekannte Terzett aus „Wilhelm Tell".

Eine Sammlung von zehn Gesangsstücken Rossini's ist „Miscellanée de musique vocale" betitelt. Sehr lustig ist hier „La chanson du bébé" für Mezzosopran nach einem Text von Pacini, der sich meist auf Naturlaute des Kindes beschränkt. Einmal gibt Rossini eine Variante „si le chanteur n'est pas trop timide" (wenn der Sänger nicht allzu furchtsam ist), und zum Schlusse heißt es: „Maman, Papa (dreimal), pipi, caca" — nicht mißzuverstehende Äußerungen kindlichen Betätigungsdranges! Sehr witzig ist auch ein der Schwiegermutter Rossini's gewidmetes Requiem — vermutlich hat Rossini zu Lebzeiten dieser Dame ihr kein Stück gewidmet. Von einer in derselben Sammlung befindlichen Arietta all' antica (Ariette in alter Art), im Stile der älteren italienischen Vokalmeister, gebe ich hier unter Weglassung des Vorspiels den Anfang. Der von Rossini unzählige Male komponierte Text ist von Metastasio (Schweigend will ich mich beklagen über mein bitteres Los):

No. 12.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eine Sammlung „Quelques Riens pour Album" (Einige Nichtigkeiten fürs Album), 24 Stücke umfassend, bedarf keiner weiteren Erwähnung. Unter den anderen, teilweise umfangreichen Manuskripten verschiedener Art ist hervorzuheben eine Hymne auf Napoleon III. (Text von Pacini) mit folgenden Bemerkungen Rossini's:

„A Napoléon III et à son vaillant peuble. Hymne (avec acompagnement à grand orchestre et musique militaire) pour Bariton, un pontif-chœur de grand prêtres, chœur de vivandières, de soldats et de peuble, danses, cloches, tambours et canons. Excusez du peu!! Passy 1867."

[Napoleon III. und seinem tapferen Volk. Hymne mit Begleitung von großem Orchester und Militärmusik für Bariton, einen Bischofschor von hohen Priestern, Chor von Marketenderinnen, Soldaten und Volk, Tänze, Glocken, Trommeln und Kanonen. Man entschuldige, daß es so wenig ist!! Passy 1867.]

Ähnlich spottlustig ist Rossini in einem „Canon antisavant à 3 voix" (ungelehrter Kanon für 3 Stimmen), „dédié aux Turcos par le singe de Pesaro"[1]) (den Türken gewidmet vom Affen von Pesaro). Auch der Text ist von Rossini. Die Worte lauten: „Vive l'empereur de France la splendeur. Vive! vive! vive! vive!" (Es lebe die Freigebigkeit des französischen Kaisers!) Auch vor dem Allerheiligsten machte Rossini's Spottlust nicht halt. Ein zweiter Kanon „Canone perpetuo per 4 Soprani" (unendlicher Kanon für vier Soprane) trägt die Bezeichnung: „Indicante i modi vocali usitati dai cantori della Pontificia capella Sistina. Da capo jusqu'à extinction de chaleur naturelle" (Gibt die Gesangsmanieren der Sänger der päpstlichen Sixtinischen Kapelle an. Da capo bis zum Verlöschen der natürlichen Wärme.) Der teils unsinnige, teils spöttische Text lautet übersetzt: „Sobald sich der Himmel verfinstert, hören wir den seltsamen Gesang der Kastraten, groß, groß, groß, groß, ihren Gesang auf diese Art; dies ist das brillante Singen, dies der Schlachtgesang." Der Hauptwitz ist, daß hier alle möglichen Gesangs-Unarten der Kastraten verspottet sind. Rossini notiert den Kanon nur für die erste Stimme und gibt die Einsätze der beiden anderen durch Zeichen an. Darunter steht die Klavierbegleitung separat. Ich gebe hier den Kanon so, daß man den endlichen Zusammenklang der vier Stimmen mit der Begleitung ohne weiteres ersehen kann:

---

[1]) So travestierte Rossini die berühmte Bezeichnung „le cygne de Pesaro" (der Schwan von Pesaro), den ihm seine Bewunderer beigelegt hatten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zuletzt noch ein Stück Programm-Musik, das den Titel führt: Kleine Promenade von Passy nach Courbevoie (in Passy bei Paris schrieb Rossini beinahe alle diese kleinen Stücke). Hier werden, wie Rossini angibt, „homéopathiquement et à la Pesarese" (Homöopathisch und auf Pesareser Art) alle Tonarten der chromatischen Tonleiter verwendet, nur E-dur ist bis kurz vor dem Schluß vergessen worden. Da schreibt Rossini an den Rand: „Mi gran dièze, pardon de t'avoir oublié!! Rassure toi, je suis encore en mesure de te fourrer dans ma petite promenade. Suif et tu verras . . ." (E-dur, entschuldige, daß ich dich vergessen habe!! Beruhige dich, ich bin im Takte, wo ich dich in meiner kleinen Promenade anbringen kann. Folge und du wirst sehen . . .") — —

Auch unsere „kleine Promenade" durch Rossini's Heimat ist zu Ende. Die Sonne neigt sich hinter dem Gebirge und vergoldet mit ihren letzten Strahlen den Meeres-Horizont. Am Strande beginnt ein wimmelndes Leben: die Stadt ist nun aus der Siesta des Nachmittags erwacht und sendet ihre Bewohner hinab in die milde Abendluft. Eine Militärkapelle spielt die Tell-Ouvertüre, in der Rossini's Wahlspruch „Melodia semplice e varietà nel ritmo" (Einfache Melodie und Mannigfaltigkeit im Rhythmus) einen Triumph feiert. Welch' köstlicher südlicher Abend: Natur, Menschen und Kunst, alles eint sich zu einem harmonischen Ganzen. Drüben, weit im Norden liegt Deutschland in Regen und Nebel. Und nun verstehe ich auch Nietzsches prächtiges Wort:

„Gesetzt, daß einer den Süden liebt, wie ich ihn liebe, als eine große Schule der Genesung im Geistigsten und Sinnlichsten, als eine unbändige Sonnenfülle und Sonnenverklärung, welche sich über ein selbstherrliches, an sich glaubendes Dasein breitet: nun, ein solcher wird sich etwas vor der deutschen Musik in acht nehmen lernen, weil sie, indem sie seinen Geschmack zurückverdirbt, ihm die Gesundheit mit zurückverdirbt. Ein solcher Südländer, nicht der Abkunft, sondern dem Glauben nach, muß, falls er von der Zukunft der Musik träumt, auch von einer Erlösung der Musik vom Norden träumen und das Vorspiel einer tieferen, mächtigeren, vielleicht böseren und geheimnisvolleren Musik in seinen Ohren haben, einer überdeutschen Musik, welche vor dem Anblick des blauen Meeres und der mittelländischen Himmelshelle nicht verklingt, vergilbt, verblaßt, wie es alle deutsche Musik tut, einer übereuropäischen Musik, die noch vor den braunen Sonnenuntergängen der Wüste recht behält, deren Seele mit der Palme verwandt ist und unter großen, schönen, einsamen Raubtieren heimisch zu sein und zu schweifen versteht . . ."

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

PHILIPP SCHARWENKAS KAMMERMUSIK

von Hermann Wetzel-Berlin

Es ereignete sich vor einigen Jahren, daß man in der Geschichte der Malerei des letzten Jahrhunderts unerwartete Neuentdeckungen machte. Namen, die seit einem halben Jahrhundert etwa so gut wie vergessen waren, wurde jetzt historische Bedeutsamkeit zugesprochen, und die Werke dieser lange Verkannten stehen heute in hoher Wertschätzung. Es sind jene Künstler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — Friedrich, Kersting, Krüger, Oldach zählen zu ihnen —, die man in einer Epoche, wo man nur Farbenwerte sah und sehen wollte, gering schätzte.

Wir leben heute auf musikalischem Gebiete in einer ähnlich einseitig urteilenden Zeit. Während jeder neue Orchestereffekt, jede Erweiterung der Klangfarbenskala über Gebühr bemerkt und gelobt wird, sind die Ohren der meisten Hörer für die Reize eines wohlabgewogenen formalen Aufbaues, oder gar erst interner rhythmischer Feinheiten, für Logik in der Harmoniefolge, für Gewähltheit und Notwendigkeit in der Stimmführung unempfindlich geworden. Darum findet auch manch trefflicher Komponist, welcher der heutigen übertriebenen Freude an Klangeffekten nicht entgegenkommt, wenig Anerkennung, jeder Neuling dagegen, der an der Spitze eines verstärkten Orchesters anrückt, offene Arme. Die Vorzüge jener stilleren Musiker: Feinheit der Arbeit, Maß in den Mitteln, vor allem die Architektonik ihrer Werke werden ihnen eher als Mängel angerechnet. Man schließt (uneinsichtig) von ihrer gemäßigten Ausdrucksweise, die heftige Gestikulationen und Geschrei meidet, auf Mangel an Temperament und Persönlichkeit, und belegt einen solchen Komponisten mit dem heute recht zweifelhaft klingenden Titel eines tüchtigen Musikers alter Schule.

Selbst einem Genie wie Brahms machte man noch vor kurzem seine formale Gesinnung zum Vorwurf. Seiner Musik sollte „Rasse" fehlen. Wir sind Gott sei Dank heut schon so weit, daß, wer solches behauptet, Gefahr läuft, sich zu diskreditieren. Wir werden noch weiterkommen und manches musikgeschichtliche Urteil von gestern und heute über Künstler

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des 19. Jahrhunderts zu revidieren haben. Teilweise sind wir schon dabei. Mendelssohns Wertschätzung ist in den letzten zehn Jahren unleugbar wieder gestiegen. Man wird Kleinmeister, wie St. Heller und Th. Kirchner, noch ganz anders bewerten als heute. Man wird bedeutendere Meister, wie Franz Lachner, Kiel, Rheinberger, noch bewundern, und man wird, wahrscheinlich erst nach ihrem Tode, einige heute noch schaffende, allzuwenig beachtete Meister nach Gebühr schätzen lernen. Einer, bei dem das meiner Überzeugung nach sicher eintreten wird, ist Philipp Scharwenka.

Diesen „der akademischen Richtung angehörenden" Komponisten halte ich für einen der tüchtigsten Satzmeister und eine der kraftvollsten, gesundest empfindenden Persönlichkeiten unter den heutigen Musikern. Er ist dazu einer der heute seltenen Könner, deren Technik nie durch den Ansturm des Temperamentes entwurzelt wird, dessen Tonsatz also nie in den heute vorherrschenden Improvisationsstil übergeht. Hierunter verstehe ich jene Schreibweise, bei welcher der Komponist das, was er in einem (von Richard Wagner bei sich selbst „Brunst" genannten) Zustande psychischer Erregung am Klaviere improvisierend zutage förderte, mehr oder weniger als ungeformten Gefühlserguß aufs Papier bringt. Solcher Art steht Scharwenkas Kompositionsstil erfreulich fern. Darum fehlen seinen Werken jene brutalen Kraftwirkungen, darum erfreuen sie stets den, der sich in sie vertieft, durch ihre ausdrucksgesättigte, formal gebändigte Sprache.

Dieser haftet keineswegs, wie man nach der polnischen Abstammung des Komponisten meinen möchte, ein nennenswerter slawischer Akzent an. Daß aus ihr, zu den großen Grundtönen, die die Meister der klassischen und romantischen Zeit anschlugen, ein neuer hinzuklänge, kann man nicht sagen. Noch weniger aber zeigt sich Scharwenka in seinen reifen Werken von einem bestimmten Großmeister abhängig. Auch er spricht die Sprache seiner Zeit, aber mit einem eigenen Stimmklange und in persönlicher Formung, die an die Art der älteren Meister anknüpft.

Vielsagend für die Stärke seines inneren Erlebens ist, daß es eine bedeutende Entwickelung zu durchlaufen kräftig genug war. Die früheren Werke erscheinen (nimmt man z. B. die Klavierstücke) vielfach ausdrucksarm gegenüber den späteren. Gerade aber mit den früheren, technisch und musikalisch weniger anspruchsvollen Sachen (es sind zumeist Klavierstücke) hatte Scharwenka äußeren Erfolg, und dieser wurde für ihn zu einer Beeinträchtigung seines rein künstlerischen Rufes, denn noch heute ist er im allgemeinen Urteile nur als Komponist leichterer Klavierstücke bekannt. Diese sind aber lediglich Parerga, gelegentlich, oder gar unter dem Zwange äußerer Verhältnisse entstanden, neben großen Werken, denen Scharwenkas künstlerisches Streben übrigens von Anfang an zugewendet war. Ein beträcht-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

licher Teil davon ist bis heute nicht an die Öffentlichkeit gelangt, oft versagte ihm die Ungunst der Verhältnisse sogar seine Ideen überhaupt auszuführen. Ganz nach seinem Sinne zu schaffen gelang ihm erst nach 1892, als er aus Amerika zurückkehrte. Gerade diese seine größten und reifsten Werke sind aber viel zu wenig bekannt, viel weniger jedenfalls als das, worauf sein Schöpfer heute kaum noch Wert legt.

Ich möchte deshalb hier auf die Kammermusik hinweisen, weil gerade in ihr der Schwerpunkt seines reifen Schaffens liegt, denn unter den letzten 20 opera befinden sich 10 große Werke dieser Gattung und ein Violinkonzert. Es sind dies:

1. Suite für Violine und Pianoforte. op. 99.
2. Konzert für Violine und Orchester. op. 95.
3. Sonate für Violine und Pianoforte (h). op. 110.
4. Sonate für Violine und Pianoforte (e). op. 114.
5. Sonate für Viola und Pianoforte. op. 106.
6. Sonate für Violoncello und Klavier. op. 116.
7. Duo für Violine und Viola mit Begleitung des Klaviers. op. 105.
8. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (cis). op. 100.
9. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (G). op. 112.
10. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello. op. 117.

(Sämtlich bei Breitkopf & Härtel, Leipzig erschienen.)

Diese Werke rechne ich insgesamt den besten Kammerwerken der neueren Zeit zu, und ich möchte dieses Urteil im folgenden etwas näher ausführen. Ich spreche zunächst von dem, was ja für die Bewertung eines jeden Kunstwerkes ausschlaggebend ist, dem Gefühlsgehalt. Daß er für mein Empfinden stark ist, sagte ich bereits, hier möchte ich mehr noch betonen, daß mich seine Art, die mir gesund und rein erscheint, besonders anzieht. Vorherrschend ist, wie bei allen spätromantischen Werken, ein düsterer Ton. Die Vorliebe für dunkle Stimmungen läßt Scharwenka sogar ganze Werke in diesem Charakter schreiben, so das cis-moll Trio op. 100 und die e-moll Sonate op. 114. Der Komponist zeigt sich in ihr als Kind seiner Zeit, will sagen als Vertreter des musikalischen Barocks, in dem wir leben. Dem Barockkünstler kommt in seiner Vorliebe für Pathos und Leidenschaft das Ebenmaß in den Stimmungen, das auf ihrem Wechsel beruht, leicht abhanden. Durch den belebenden Wechsel der Stimmungen aber glänzen vor allem die klassischen Werke so unvergänglich. Vor allem aber gelingt es den Barockkünstlern nicht mehr, sich so übersprudelnd heiter zu geben, wie das Haydn, Mozart, Beethoven, ja noch Schubert konnten.

Neben dieser starken Neigung, die düsteren Seiten des Gefühlslebens zu zeigen, sind aber bei Scharwenka doch auch deutlich, ja um so deutlicher entgegengesetzte Ausdrucksfähigkeiten vorhanden. Ein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

festlich heiteres Stück ist z. B. der prächtige erste Satz des G-dur Trios (op. 112), ein für heutige Verhältnisse erstaunlich melodieenstarkes Stück. Neben ihm steht, verwandt im Tone und fast gleichwertig in der Erfindung, das Konzert op. 95. Auch die Symphonia brevis op. 115 ist in ihrem ersten und letzten Satze hierher zu stellen. Die Allegrosätze seiner Werke, sofern sie nicht eine der beiden genannten Stimmungen ausdrücken, zeigen meist einen pathetisch-leidenschaftlichen, drängenden Charakter, der dem der Wagnerschen Musik bisweilen verwandt ist (Violinsonate h-moll). Es spricht aus ihnen weniger der werktätige Lebenskampfesmut der Klassiker, als ein heiß verlangendes Ringen. Auch aus den Adagios erklingt mehr Sehnsucht als Frieden. Für das schönste, abgeklärteste Stück dieser Gattung halte ich das Andante des Streichquartetts op. 117.

Besondere Hervorhebung verdienen (vollends heute) die formalen Qualitäten der Werke. Hierin stehen sie auf einer heute seltenen Höhe. Vor allem zeichnet sie das Vermögen des Komponisten aus, große Themen organisch aufzubauen, wofür ja freilich eine bedeutende Erfindungskraft die unbedingte Voraussetzung bildet. Eine solche wird sich aber darin zu erkennen geben, daß der Komponist nicht bei der Erfindung kurzer, wenn auch charakteristischer Phrasen im Umfange von nur wenigen Taktmotiven stehen bleibt und sich an ihrer Verkettung und Verarbeitung (das heute herrschende Kompositionsverfahren) genug sein läßt; — ein erfindungsstarker Komponist muß (im Stile der Alten) imstande sein, weitatmige Melodieen anzulegen, in denen nicht das Einzelmotiv das Hauptinteresse beansprucht, sondern in denen zunächst wenigstens ein achtmotiviger Satz als eine große melodische Einheit ins Ohr fällt. Solche großen Themenaufbaue sind es, die den Werken Scharwenkas ihren einheitlichen Grundcharakter verleihen. Er läuft nie Gefahr, kurzatmig und zerfahren zu erscheinen, eher dehnt er bisweilen seine Themen allzusehr (z. B. das zweite des ersten Satzes aus op. 114). Diese ganz in einem Zuge durchzuerleben, wird nicht jedem gelingen; viele werden da den Faden verlieren. Denn diese großen Aufbaue vollziehen sich nicht in ebenmäßiger Korrespondenz gleicher Gliedteile, sondern ihr Wachstum weist alle nur denkbaren absichtlichen Asymmetrieen einer raffinierten (wenn wohl auch zumeist unbewußten) Bautechnik auf. Doch auch ruhig fließende Melodieen voll tiefer Empfindung (op. 95, 2. Thema des 1. Satzes) findet man.

Scharwenkas Harmonik ist reich, aber besonnen. Nie stößt man in ihr auf Konstruktionen. Groß und fein ist seine Kunst der Modulation, aber sein melodisch-harmonisches Fundament bleibt stets die Diatonik. „In den sieben alten Tönen, die alle Lieder umfassen", findet auch er seine schönsten Themen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Scharwenka schreibt Sonaten, d. h. nicht solche, wie sie vor hundert Jahren geläufig waren, sondern Werke, deren Sätzen das alte unzerstörbare Prinzip des dreiteilig-architektonischen Aufbaues zugrunde liegt, das bei ihm je nach seinem persönlichen Erleben eine andersartige Abwandlung erfährt. Nicht glücklich erscheint mir seine überwiegende Vorliebe für die Durchführungsform. Sicher läßt sich in ihr das meiste sagen, und alle großen Vorwürfe wird man in ihr ausführen wollen. Aber sie darf nicht die anderen Formtypen fast verdrängen, wie das bei Scharwenka der Fall ist, denn er baut in ihr nicht nur die Anfangs- und Schlußsätze, sondern auch für die Mittelsätze bevorzugt er sie, dafür fehlen seinen Sonatenwerken die leichter geschürzten Lied- und Rondoformen zu sehr. Das aber muß die Mannigfaltigkeit des Gesamteindruckes beeinträchtigen. Der Hörer verlangt — und zumeist mit Recht — Abwechselung in den Stimmungen, und die wird durch nichts mehr gefördert, als durch Abwechselung in den Formtypen. Darum wählen die klassischen Meister der Form für die Intermezzi (Menuetts und Scherzi) ausschließlich die Liedformen, desgleichen vielfach auch für die ruhigen Sätze. Für die Ecksätze aber nehmen sie (wenn sie nicht grandiose Schlußwirkungen erstreben) die in ihrem häufigen Themenwechsel buntere und gefälligere Rondoform. Indem nun Scharwenka diesen „klassischen" Wechsel in den Formtypen auffällig meidet, begibt er sich, möchte ich meinen, des Hauptmittels, mit solchen Werken (in gutem Sinne) zu „wirken". Er opfert — und auch dies scheint eine Grundgesinnung aller Barockkünstler — die erfrischende Mannigfaltigkeit der Eindrücke einer schweren, wuchtigen Gesamtwirkung. „Nur nicht zu fröhlich", das ist ihrer aller Devise. Aber auch hier gilt: nur ein echter Lustspieldichter kann auch ein echter Tragiker sein. Keiner gab sich lustiger als Beethoven und auch keiner trauriger, darum muß er immer unerreichbar scheinen.

Ich möchte nun noch jedem der genannten Werke einige Hinweise widmen.

Die Suite op. 99 enthält besonders in der einleitenden Tokkata und in der Ballade hervorragende Sätze, dennoch steht sie mir als Ganzes nicht so hoch wie die folgenden Sonatenwerke.

In allen drei Sätzen gleichwertig erscheint mir das Violinkonzert op. 95. Aus seinem ersten Satze möchte ich als Probe für Scharwenkas schlichte und warme Melodiebildung das zweite Thema anführen:

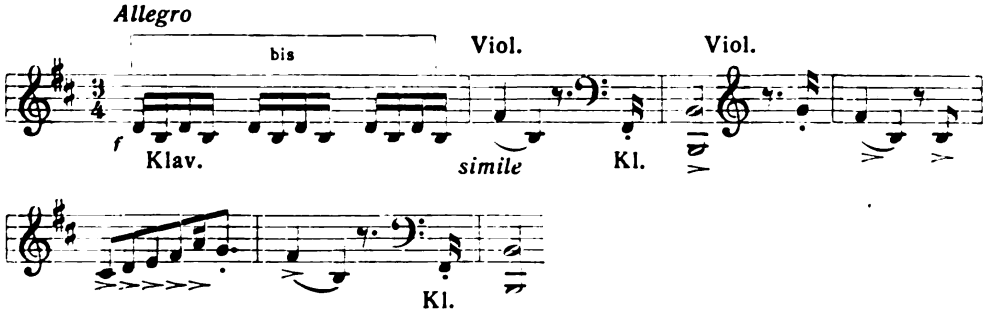


Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Es ist unbegreiflich, daß fast alle unsere Geiger an dem prächtigen Werke — wie ja freilich auch an dem folgenden — vorübergehen.

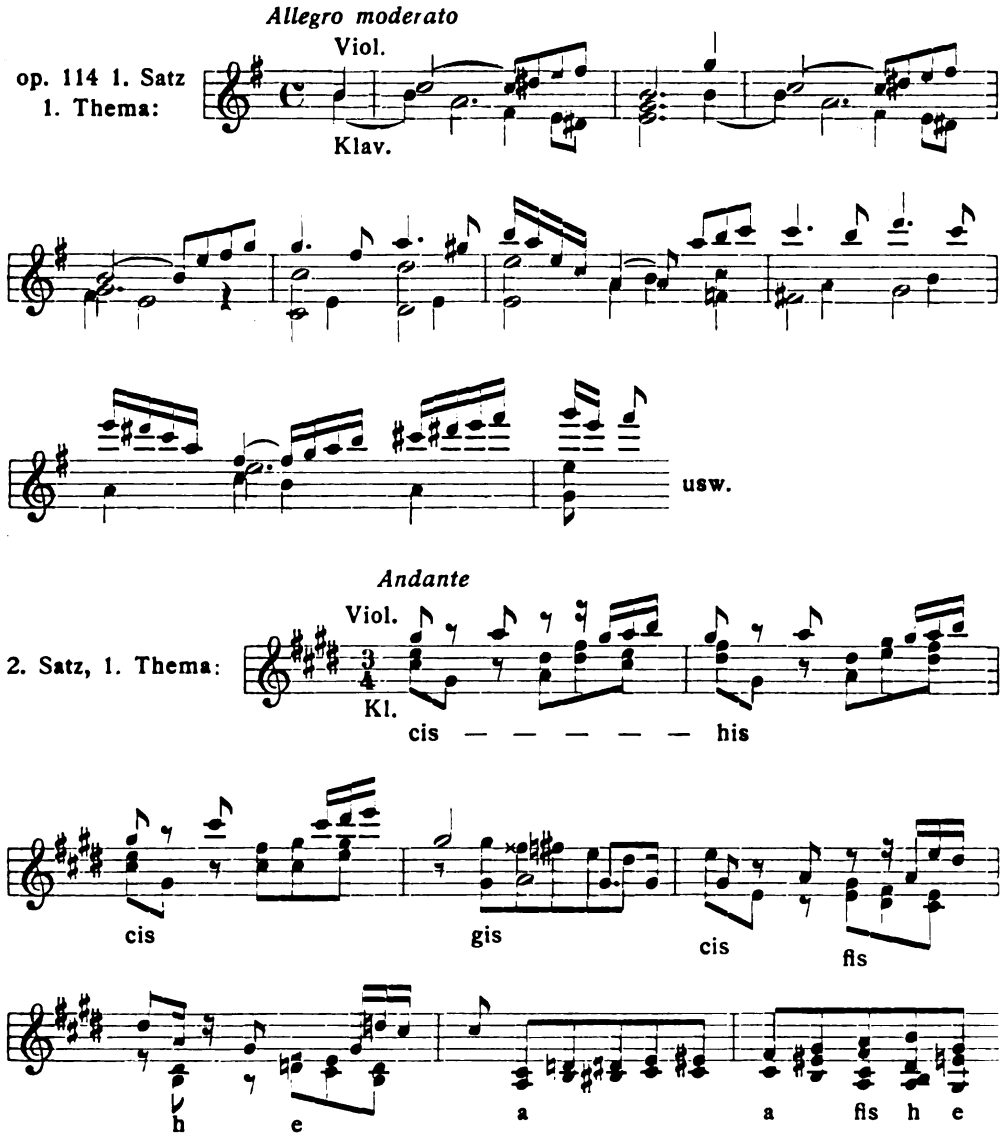
Von den zwei Violinsonaten ist die erste in h-moll op. 110 zweisätzig gehalten, jeder Satz ist ein Koloß. Die Musik weist in ihrem Charakter auf Wagner hin. Im ersten Satze spürt man in dem düsteren, auf einem fortlaufenden Tremolo des Klavieres und schweren Baßmotiven liegenden Thema:



etwas Walkürenstimmung. Im zweiten Satze klingt der Sehnsuchts- und Erlösungston des Tristan leise an. Ich erwähne das, um die unleugbar starke Beeinflussung, die Scharwenka als jüngerer Künstler durch Wagner erfuhr, besonders hervorzuheben. Er hat jahrelang genau so stark unter dem Eindrucke der Werke des Bayreuthers gestanden, wie irgend jemand der jüngeren Künstlergeneration. Alle Zauber dieser dämonischen Kunst haben ihn aber nicht zu bestimmen vermocht, den antiformalen Weg zu gehen, den jener als Dramatiker zu gehen berechtigt war, den er aber auch für die absolute Musik als ein Irrlehrer predigte, und auf den er fast alle seiner Anhänger zog.

Die dreisätzige Violinsonate in e-moll op. 114 stelle ich noch höher, einmal der wohltuenderen, architektonischen Gesamtwirkung wegen, dann auch in Würdigung ihres noch reicheren, stimmungsstärkeren Themenmaterials. Vielleicht geben die beiden folgenden Andeutungen eine Ahnung davon:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Formal eigenartig sind die Bratschensonate op. 106 und die für Violoncell und Klavier op. 116 gebaut. In ihnen werden mit Glück die Hauptsätze durch phantasieartige Partieen eingeleitet und verbunden. Die Einleitung zur Bratschensonate erscheint mir geradezu ein Vorbild, wie man architektonisch frei, aber doch keineswegs unarchitektonisch Teile zu einem Ganzen fügen soll. Auch in ihrer köstlich intimen Stimmung, ihrer ganz meisterhaften Themen- und Stimmenarbeit, möchte ich der Bratschensonate den Vorzug vor op. 116 geben. Doch das ist ein rein subjektives Urteil, denn auch dieses Werk steht durch Gehalt und Arbeit sehr hoch.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Meisterwerke in Entwurf und Ausführung sind die drei Trios. Opus 105 ist ein Konzertstück für Violine, Viola und Klavierbegleitung und besteht nur aus einem großen Durchführungssatze mit einer Einleitung. Alles ist in größten Dimensionen angelegt (der eine Satz füllt 27 Seiten), und der Überblick über solch einen Bau gelingt nicht sogleich. Aber die Plastik der Themen bewirkt auch hier Ordnung. Der Charakter dieses Stückes ist ein virtuoser, lebensfreudiger, etwa so, wie ihn die großen Rondos der Frühromantiker haben. Ich erinnere an Schuberts grandioses h-moll Rondo für Violine und Klavier. Mir scheint, daß Scharwenkas Werk den Vergleich mit ihm nicht zu scheuen braucht. Auch die beiden Trios op. 100 cis-moll und op. 112 G-dur stelle ich neben die besten Werke dieser Art aus der neueren Zeit. Sie sind Werken wie dem cis-moll Trio Kiels oder dem Trio Smetanas ebenbürtig, weil in ihnen ein bedeutender Gehalt in formal meisterlicher Weise ausgesprochen wird. Der düster elegische Ton des cis-moll Trios wie der heiter lebensfreudige des ersten, im letzten Satze des G-dur Trios der stürmisch-hinreißende Schwung haben bisher auf mich mit einer Kraft gewirkt, wie ich sie nur noch von wenigen anderen Werken der neueren Zeit ausgehen fühlte.

Zum Beschlusse sei das Streichquartett op. 117 genannt. Es ist ein echtes Streichquartett in seiner reinen und strengen Stimmenarbeit. Sein Stimmungsgehalt ist vorwiegend ernst, und wenn ich etwas an dem Werke vermisse, so ist es ein Schuß Fröhlichkeit im Schlußsatze, als ein Gegenmittel gegen die reichlich aufgewendete imitatorische Stimmenarbeit, die das Verständnis des Werkes für den Durchschnittshörer erschwert Selbst das Intermezzo (Scherzo) bekommt einen fugierten Mittelteil; also auch dort, wo die Fröhlichkeit auf dem Programme steht, wird von dem Hörer angestrengte Denkarbeit gefordert. Das Andante (In memoriam betitelt) ist allein schlicht liedförmig gehalten. Der Anfang seines ersten schönen Themas folge hier:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Als neuestes Opus Scharwenkas wird in diesen Wochen ein Quintett für Klavier und Streichquartett erscheinen[1]), das den hier genannten durchaus gleichwertig ist.

Man hört heute allenthalben von einem „Umschwung" reden; sicher ist er im Gange, wenn man auch in der großen Öffentlichkeit noch wenig davon spürt. Tatsache ist, daß schon sehr viele, auch jüngere Musiker, die noch in ihrer Entwickelungszeit zur jeweils neuesten Richtung schworen, der heutigen Moderne innerlich fremd entgegenstehen und den Fortschritt unserer Kunst ganz wo anders suchen, als wo er von Tagesgrößen und ihren Aposteln verkündet wird. Man hat bereits erkannt, daß es heute „fortschrittliche Reaktionäre" gibt, d. h. daß gerade von Musikern, die im Tagesurteil als Reaktionäre gelten, der ersehnte Fortschritt zu einer innerlicheren, nach außen bescheideneren, darum aber im Herzen wahreren Kunst zu erwarten ist. Mir scheint, Philipp Scharwenka muß zu diesen Künstlern gehören.

[1]) Das Werk ist inzwischen erschienen. Red.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KARL SCHEIDEMANTEL

ZU SEINEM RÜCKTRITT VON DER BÜHNE

von F. A. Geißler-Dresden

Man darf wohl behaupten, daß mit dem Ausscheiden Karl Scheidemantels aus dem Verbande der Dresdner Hofoper eine Epoche für dieses berühmte Kunstinstitut ihr Ende erreicht hat, von der man noch nach einem Menschenalter mit bewundernder Erinnerung sprechen wird. Denn in der Person dieses hochbedeutenden Künstlers war ein Stück von dem Wesen jenes Zeitabschnitts verkörpert, in dem die Dresdner Hofoper die Wandlung von einem altangesehenen Hoftheater zu einer der führenden Kunststätten der Kulturwelt durchzumachen vermochte. Wer auch immer einst die Geschichte jener schwierigen Wandlungsepoche schreiben mag, er wird neben Graf Seebach, Schuch, Therese Malten, Heinrich Gudehus und anderen Größen vor allem Karl Scheidemantel erwähnen müssen, denn er hat einem großen Teile der Vorstellungen dieses Zeitabschnittes den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt.

Verlieh ihm die Natur einerseits eine herrliche Stimme, hohe Intelligenz, musikalische Fähigkeiten und darstellerisches Talent, so machte sie es ihm andererseits doch nicht leicht, diese Gaben auszubilden und zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen. Seinem Bariton, der in der Mittellage von herrlichster Fülle war und nach der Höhe sich so leicht und sicher entwickelte, daß man ihn, wäre er etwa zwanzig Jahre später entdeckt worden, sicher nach berühmten Mustern zum Tenor hinaufgebildet haben würde, bereitete die tiefe Lage Schwierigkeiten, mit denen Scheidemantel während seiner ganzen Laufbahn zu ringen hatte. Und seine gedrungene Figur, sein zwar ausdrucksvolles aber an sich keineswegs schönes Antlitz waren nicht geeignet, das Entzücken eines leicht zu gewinnenden Publikums schon beim ersten Anblick wachzurufen und dem Sänger dadurch von vornherein gewonnenes Spiel zu verschaffen. Nein, nur durch unablässiges Ringen mit sich selbst, durch nie ermüdende Arbeit konnte Scheidemantel den vollen Triumph der Kunst über das Material erzielen. Und daß sein Leben köstliche Arbeit war, spürte jeder Hörer. Nicht als ob man je bemerkt hätte, daß der Künstler sich Zwang antue oder abmühe, nein, dazu hatte er seine Stimme und seinen ganzen Körper viel zu sehr in der Gewalt, aber man empfand doch instinktiv, daß diese souveräne Beherrschung des Organs und des rein Technischen nur das Ergebnis jener begeisterten Arbeit sein könne, die mit dem Stoffe ringt unter dem Seufzer „ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!“ und von der in Wahrheit das Wort gilt: „Das Genie ist der Fleiß“.

Wie Scheidemantel stets wohl vorbereitet zur ersten Probe kam, so nahm er auch jede Vorstellung ernst und wichtig, mochte er auch die betreffende Partie schon hundertmal gesungen haben und mochte sie vielleicht (wie z. B. der „Trompeter von Säkkingen“) seinem geläuterten Kunstempfinden auch gar nicht zusagen. Er leistete nie halbe Arbeit, das „Markieren“ widerstrebte seiner Natur; so oft er auf der Bühne erschien, stand er droben als vollwertiger Künstler, als ganzer Kerl. Absagen gab's

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bei ihm nicht; das Schonungsbedürfnis, mit dem manche Bühnengrößen so gern kokettieren, hat er nie geltend gemacht — im Gegenteil: mitten in einer Fülle von Arbeit fühlte er sich wohl, und er hat jahrzehntelang in jeder Saison zweihundertmal auf der Bühne gestanden, von seinen Konzerten und Gastspielen ganz zu geschweigen. Von dieser seiner auswärtigen Tätigkeit, die ihn u. a. auch als Amfortas nach Bayreuth führte, erfuhren wir Dresdner verhältnismäßig wenig, denn er liebte es nicht, seine anderwärts errungenen Erfolge hier in den Lokalblättern ausposaunen zu lassen. Das war auch gar nicht nötig, denn wir betrachteten ihn als den Unseren, und ihm war jenes urdeutsche Heimatsgefühl eigen, das ihn trotz aller Erfolge in der Fremde und trotz aller lockenden Anträge doch treu an der Dresdner Hofbühne hängen ließ in dem Bewußtsein, daß hier die starken Wurzeln seiner Kraft ruhten. Dies zu betonen ist besonders wichtig in einer Zeit, wo den Bühnenkünstlern dieses beruhigende Heimatsgefühl fast verloren gegangen ist und sie jedes Engagement nur als Durchgangsstation zu betrachten geneigt sind.

Scheidemantel war der echte Heldenbariton. In seiner Stimme klang ein bebender, eherner Klang, der selbst bei der süßesten Kantilene keine schwelgerische Weichlichkeit aufkommen ließ. Was war doch sein Graf Luna im „Troubadour" für eine Prachtgestalt, so gar nicht italienisch-sentimental, sondern von deutschem Geblüt. Und das brachte uns den Künstler gerade so nahe, daß er vom „welschen Tand" weit abstand und auch fremdvölkischen Figuren die Züge deutschen Wesens lieh; so war's bei seinem Rigoletto, seinem Vater Germont, seinem Odysseus, dessen Vaterlandssehnsucht und Heimkehrjubel die tiefsten Saiten seines Innern erklingen ließ. Zu diesen Saiten gehörte auch die humoristische. Wer seinen Papageno je gesehen, weiß das. Da war alles drollig, heiter, harmlos, verschmitzt ohne jede Übertreibung ins niedrig Komische. Als Wagnersänger fand Scheidemantel, unbeschadet seiner ungeheuren Vielseitigkeit, doch wohl die höchste Befriedigung. Sein Telramund, sein Wolfram, sein Kurwenal, sein Hans Sachs waren in ihrer Art einzig, und es war nicht Zufall, sondern innere Notwendigkeit, daß er sich just als Nürnberger Schusterpoet von der Stätte seines 25jährigen Wirkens verabschiedete. All' die Brünnlein seines Wesens flossen gerade in dieser Partie zusammen: Kraft und Milde, sinnender Ernst und freundlicher Scherz, künstlerische Überlegenheit und handwerksfrohes Behagen, Arbeit und Erfolg, Liebe und Entsagung. Und so war er ein Hans Sachs nach Wagners Herzen und lebte sich in diese Partie immer mehr hinein, obwohl — oder vielleicht sogar weil sie ihm durch die zahlreichen tiefen Stellen einen beständigen Widerstand entgegensetzte.

Scheidemantel hat auch ab und zu den Holländer und den Wotan gesungen, obwohl diese Partieen lange Zeit seinem ebenbürtigen Kunstgenossen Karl Perron gehörten. Er war auch dabei er selbst. Dem Ahasver des Meeres nahm er zwar Weichheit und Erlösungssehnsucht, gab ihm aber dafür dämonische Größe, verborgene Gluten. Und sein Wotan war nicht sowohl der „Unfreieste aller", als vielmehr der gegen den Schicksalszwang sich aufbäumende Herrscher Walhalls.

Es ist unmöglich, sein gesamtes Rollengebiet hier aufzuführen. Nur an seinen Tell, Amonasro und Kunrad (in „Feuersnot") sei hier noch erinnert, ebenso an seinen Zaren in „Zar und Zimmermann". Darin, daß er gewissenhaft den Absichten des Komponisten nachspürte und dabei doch seine volle Freiheit der Persönlichkeit beim Nachschaffen bewahrte, lag das Geheimnis seiner Künstlerschaft.

So sehr für Scheidemantel die Kunst den Lebensinhalt bedeutete, so weit war sein Gesichtskreis auch über die Grenzen seines Berufes hinaus. Sogar das produktive Talent regte sich neben dem ausübenden in ihm und forderte gebieterisch Befriedigung. So entstand sein Ballet „Pechvogel und Lachtaube" (Musik von Georg

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pittrich) und seine Neubearbeitung der Mozartschen Oper „Così fan tutte“ unter dem Titel „Die Dame Kobold“. Wenn auch diesen Arbeiten kein dauernder Erfolg beschieden war, so sind sie doch wertvolle Zeugnisse der vielseitigen Beanlagung und Tätigkeit des Künstlers, der, nebenbei gesagt, auch ein hübsches malerisches Talent sein Eigen nennt.

Eine Persönlichkeit wie diese hat naturgemäß auch ihre Ecken und Kanten, und so soll bei manchen Gelegenheiten auch mit Scheidemantel nicht gut Kirschen essen gewesen sein, zumal in den Jahren seines Glanzes, wo seine Stellung stärker war als die eines verwöhnten Heldentenors. Aber seine Ehrlichkeit, seine leidenschaftliche Liebe und Sorge um die Kunst und den Künstlerstand haben ihm im Verein mit seinem eminenten Können und großen Wollen allezeit Hochachtung und Verehrung gesichert.

Scheidemantel hat die Jahre des fühlbaren Versagens der Kraft als kluger Mann nicht abgewartet, sondern nimmt Abschied zu einer Zeit, da Tausende verwundert fragen: „Warum schon?“, während er selbst sich dessen bewußt ist, daß er den rechten Zeitpunkt gewählt hat. Unvergessen wird er in Dresden sein, und für Unzählige werden viele Bühnenfiguren sein Bild tragen. Als er an seinem Abschiedsabend die letzte, mahnende Ansprache „Verachtet mir die Meister nicht“ sang, da ergriff ihn der Worte Bedeuten und tiefe Erregung bebte in seinem Gesang. Aber Sentimentalität ist seine Sache nie gewesen, und so zwang er die Rührung nieder und bekannte sich in seiner Dankesansprache, zu der ihn die Begeisterung der Hörer nötigte, mit markigen Worten zur ernsten Arbeit im Dienste des Schönen. Und zu solcher wird der Künstler, der in seiner Vaterstadt Weimar seine schon in Dresden geübte gesangspädagogische Wirksamkeit in größerem Umfang ausüben will, dort reiche Gelegenheit finden. Und darum wird er glücklich sein, auch wenn das Magnesiumlicht der Bühne für ihn verblichen ist. Und er möge glücklich sein, noch viele Jahre, er hat es verdient!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DER KONGRESS DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT IN LONDON

(29. Mai bis 3. Juni 1911)

Die Internationale Musik-Gesellschaft hielt ihren Vierten Kongreß vom 29. Mai bis 3. Juni in London ab. Leipzig (1904), Basel (1906) und Wien (1909) waren die früheren Abhaltungsorte gewesen. In Mr. A. J. Balfour, dem berühmten Staatsmann, hatte das Komitee einen trefflichen Präsidenten gefunden. Er ist ein warmfühlender Verehrer der Frau Musica; das ging deutlich aus seiner wohlgesetzten Eröffnungsrede in der South-Kensington-Universität hervor. Das Exekutivkomitee hatte ein wahres Riesenprogramm ausgearbeitet, und die zahlreichen in- und ausländischen Teilnehmer hatten sich über Beschäftigungslosigkeit wahrlich nicht zu beklagen. Zwei große Orchesterkonzerte, zwei Choraufführungen, zwei Kammermusikkonzerte (historisch und modern), spezielle geistliche Aufführungen in der St. Pauls-Kathedrale und in der Westminster-Abtei, eine Opernvorstellung im Coventgarden-Theater, zahllose wissenschaftliche Vorträge in der Universität, und schließlich die Veranstaltungen geselligen Charakters, wie: ein Festbankett (mit dem Lord-Mayor als Vorsitzendem), ein Empfang bei letzterem, ein solcher im Verlagshause Novello und einer bei der altehrwürdigen Grocers' Guild, ein offizieller Lunch im Parlamentsgebäude — das sind die hauptsächlichsten Veranstaltungen; fürwahr keine kleine Liste für fünf bis sechs Tage!

Das Londoner Komitee ging bei der Abfassung der Musikprogramme von dem Standpunkt aus, zu zeigen, was England musikalisch hervorgebracht hat und was es hervorbringt. So kam es, daß die Vergangenheit siegreicher aus der Schlacht hervorging als die Gegenwart. Das historische Konzert in Aeolian Hall war sicherlich eine der erquicklichsten Veranstaltungen des ganzen Kongresses. Die von der Magpie Madrigal Society unter L. Benson's Leitung trefflich zum Vortrag gebrachten Madrigale und anderen a cappella-Chöre von William Byrd, Orlando Gibbons u. a. offenbarten den reichen Besitz Englands an derartigen feinziselierten Kunstwerken aus dem Zeitalter der Königin Elisabeth. Nicht minder interessierten die Kammermusikwerke aus diesen und späteren Perioden, sowie namentlich sehr stilgewandt wiedergegebene Harpsichordsoli (durch den bekannten Timeskritiker J. A. Fuller-Maitland) Historisch dem Programm nach war zum Teil auch das Queen's Hall Konzert der Huddersfield Choral Society (Dirigent: Dr. McNaught), der die ehrenvolle und nicht leichte Aufgabe zufiel, das Renommee der berühmten Yorkshire-Chorvereinigungen vor den Kongreßteilnehmern zu vertreten. Anthems, Motetten und Madrigale aus dem 17. und 18. Jahrhundert gelangen vorzüglich, und eine Glanzleistung war die berühmte Bachsche Motette für Doppelchor „Singet dem Herrn"; freilich war hier die allzu schnelle Temponahme kaum stilgemäß, wiewohl die Virtuosität der Leistung dadurch noch staunenswerter wurde. Die zwei Orchesterkonzerte in Queen's Hall wiesen mit geringen Ausnahmen so ziemlich alle Namen unserer zeitgenössischen Tondichter, namentlich die der „Nichtmodernisten" auf. So waren vertreten: Parry mit seinen bekannten symphonischen Variationen, einem vornehmen, gutangelegten Werk; Stan-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ford mit dem Vorspiel zu seinem Stabat mater; Mackenzie mit der Uraufführung seiner „Dritten Schottischen Rhapsodie", einem frischen und humorvollen Werk; Corder mit einem Fragment einer stark vergilbten Oper „Ossian"; Dr. Ethel Smyth mit der Ouvertüre zu ihrer Oper „The Wreckers", einem ungewöhnlich gesunden und kraftsprühenden Musikstück; endlich die Komponisten Vaughan Williams, Walford Davies, Ahn Carse, Holbrooke, W. H. Bell, W. Wallace, Coleridge-Taylor und Ed. German mit meist weniger umfangreichen Orchesterwerken, von denen aber keines sich auf respektable Höhe erhob. Das umfangreichste, zugleich mit besonderem Interesse erwartete Werk endlich war Elgar's neue Symphonie (No. 2, in Es). Auch dieses Werk wurde wie fast alle vorherbesprochenen von seinem Autor dirigiert; möglich, daß das ein Fehler war; Komponisten sind bekanntlich nicht immer gute Dirigenten und nicht immer die besten Interpreten ihrer Werke. Was Elgar's Symphonie anbelangt, so kann nicht geleugnet werden, daß sie zum Teil enttäuschend wirkte. Sicherlich — und das war auch unschwer aus der Aufnahme beim Publikum zu erkennen — hat sie keineswegs die starke und eindrucksvolle Wirkung ausgeübt, welche die Erste Symphonie Elgar's ausstrahlte, von seinem trefflichen Violinkonzert ganz zu schweigen. Hauptsächlich wollte uns die stellenweise überlaute Instrumentierung nicht recht zusagen — doch mag dies freilich auf mangelhafte Wiedergabe zurückzuführen sein. Wenn die beiden Orchesterkonzerte — die, der Vollständigkeit halber sei es registriert, durch gute Gesangseinlagen des Tenors Ben Davies und der hervorragenden Sängerin Muriel Foster erwünschte Abwechslung boten — eine anhaltende Wirkung bei der kosmopolitischen Zuhörerschaft nicht hervorriefen, so ist es doch vielleicht ungerecht, dem Komitee die Schuld in die Schuhe zu schieben, wie dies versucht wurde. „Sonderinteressen" sind ja wohl unvermeidlich, wo zahlreiche Fäden teils in den Händen eines ersten Verlagshauses, teils in denen der Leiter von Musikhochschulen zusammenlaufen. Immerhin ist in diesem Sinne nicht allzuviel gesündigt worden, und gerechterweise müßte man auf die Frage, ob bedeutendere Werke als die aufgeführten solchen Interessen aufgeopfert wurden, mit einem dezidierten „Nein" antworten. Was hier fehlte war etwas anderes, und seltsamerweise ward es nirgends so klar und so deutlich ausgesprochen, wie in einigen von den unabhängigen Londoner Tageszeitungen. Und hier sind wir eben bei dem Punkt angelangt, der für den objektiven Beobachter der englischen Musikverhältnisse ein schwer lösbares Rätsel bedeutet: Der Fremde — das weiß nun ein jeder — ist nicht sonderlich geliebt hierzulande; auf jedem Gebiete macht sich diese mehr oder weniger schroff auftretende Antipathie bemerkbar. Der „All British Shopping Week" der Industrie und des Handels ist nunmehr eine regelrechte „All British Week" der Musik gefolgt; doch der Erfolg mag als zweifelhaft gelten: die Konsumenten lassen die Produzenten im Stich, wie die leeren und halbleeren Säle beweisen. Und, wiewohl auf der einen Seite drastische Stimmen verlauten, wie: Warum so viel, warum überhaupt Werke ausländischer Komponisten aufführen?, so sind es gerade zum Teil hervorragende, ernste Blätter, die vor dem zu weit getriebenen musikalischen Patriotismus warnen, und es war überraschend zu sehen, wie die ästhetisch-kritische Sonde, die das eine oder andere maßgebende Londoner Journal an die beiden symphonischen Konzerte anlegte, das „Zu leicht befunden" aussprach.

Wie immer dem auch sein mag — der essentielle Wert eines Kongresses liegt ja nicht in den Konzerten und sonstigen Aufführungen; das Wesentliche sind — abgesehen von den Vorteilen, die das Zusammentreffen so zahlreicher Musiker und Musikgelehrter aus aller Herren Ländern mit sich bringen muß — die wissenschaftlichen Arbeiten, die in den zahlreichen Vorträgen in den sechs Sektionen zutage gefördert

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

werden, alle die Arbeiten, Referate usw., die ja in absehbarer Zeit publiziert werden und so ein bleibendes Stück Material im großen Gefüge des nie beendeten Baues bilden sollen. Um nur die hauptsächlichsten von ihnen zu registrieren, möchten wir in erster Linie Sir H. Parry's Vortrag „Die Bedeutung des Häßlichen in der Musik" hervorheben, eine sehr klar angelegte, ästhetische Untersuchung, die, in vollendete Form gebracht, beifälligst aufgenommen wurde; einen interessanten Vortrag Prof. J. Wolfs über „Englische Einflüsse auf die Entwicklung der Musik"; einen ebenfalls sehr anziehenden Vortrag Prof. Max Friedländers über „Deutsche Volkslieder in ihrer Beziehung zu englischen und amerikanischen"; eine äußerst verdienstvolle Arbeit Dr. Felbers über „Märchenmusik verschiedener Völker"; ferner Vorträge der Damen E. Lineff und Arnheim.

Schließlich noch ein Wort froher Erinnerung an das Festbankett, das die Teilnehmer am Vorabend des Konzertschlusses fröhlich vereinte und in animiertester Stimmung verlief, die durch gelungene Trinksprüche, ganz besonders aber durch eine ebenso herzenswarme wie humorvolle Rede des Londoner Lord-Mayors Sir Vezey Strong noch erhöht wurde. —ps—

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus ausländischen Zeitschriften

REVISTA MUSICAL (Bilbao) 1. Jahrgang 1909, No. 3 bis 12. — No. 3. „Las Sociedades Filharmónicas en España." Geschichtliches über die philharmonischen Gesellschaften. Von Enrique de Benito. — „Nuevos datos acerca de Cristobál de Morales." Von Rafael Mitjana. Neue biographische Daten über den bedeutenden spanischen Meister. — „Don Frederico Olmeda." Ein Essay über den Komponisten. Von N. Otano. — No. 9. „Los grandes periodos de la musica: El drama lirico." Überblick. Von Ignacio Zubialde. — „El orientalismo musical y la musica árabe." Beiträge zur Musik der Orientalen. Von Rafael Mitjana. Fortsetzung in No. 10 und 11. — „Sobre educatión musical popular." Über musikalische Volkserziehung. Von Enrique de Benito. — No. 10. „El ritmo gregoriano segun los documentos de la Edad Media." Nach der gleichnamigen Artikelserie in der „Musica sacra". Von Ludwig Bonvin. — No. 11. „Il renacimiento musical de España." Musikalische Renaissance in Spanien. Von Luio Villalba Munoz. Fortsetzung in No. 12. — No. 12. „Los grandes periodos de la musica: El nacionalismo musical." Zusammenstellung nationaler Musik und ihrer-Autoren. Von Ignacio Zubialde. — „La carta del padre Juan Andrés sobre la musica árabe." Mitteilung eines Briefes Andrés über arabischen Gesang (gerichtet an Toderini, Verfasser der „Litterature turchesca", 1787). — „La memoria del Conservatorio." Konservatoriumsbericht von M. Salvador.

LE MÉNESTREL (Paris) 1910, No. 35 bis 1911, No. 20. — 1910, No. 35. „Un gentil théâtre lyrique sous la révolution." Von Arthur Pougin. Fortsetzung in No. 36 bis 42. — No. 43. „La première fiancée de Schumann." Von Amédée Boutarel. Behandelt Schumanns Verhältnis zu Ernestine von Fricken. Fortsetzung in No. 44 bis 46. — No. 47. „Catel." Abdruck der Vorrede einer von Frédéric Hellouin und Joseph Picard verfaßten Biographie Catel's. Von Julien Tiersot. — No. 48. „Lettres et souvenirs: 1871." Musikalische Erinnerungen. Von Henri Maréchal. Fortsetzung in No. 49 bis 1911, No. 6. — 1911, No. 2. „Bilan musical de l'année 1910." Musikalische Jahresschau von A. P. — No. 4. „Un livre nouveau." Über das Werk A. Pougin's: Musiciens du XIXe siècle. Von Charles Malherbe. — No. 7. „Une enchanteresse: Madame Favart." Von Arthur Pougin. Geschichtliches über die Schauspielerin und Sängerin Favart. Fortsetzung in No. 8 bis 16. — „Un chant funèbre inconnu de Méhul." Über eine unbekannte Komposition Méhul's. Von Julien Tiersot. — No. 12. „Le sentiment religieux à propos de deux opinions contradictoires sur la messe en ré de Beethoven." Von Raymond Bouyer. Fortsetzung in No. 14. — No. 17. „La musique et le théâtre; aux salons du Grand-Palais." Pariser Berichte von Camille Le Senne. Fortsetzung in No. 18 und weiteren Heften. — No. 20. „Cherubini, Méhul et les messes en musique." Von Julien Tiersot.

LE COURRIER MUSICAL (Paris) 1910, No. 1 bis 23. — No. 1. Chopinheft. „Sur le génie de Chopin." Von Camille Mauclair. — „La vie de Chopin." Von Elia

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Poirée. — „Silhouette de Chopin.“ Von Camille Bellaigue. — „Chopin vu par Schumann.“ Von Paul de Stoecklin. — „L'âme de Chopin.“ Von Raoul Pugno. — „L'interprétation de Chopin.“ Von Wanda Landowska. — No. 2. „Les feuilletons d'Ernest Reyer.“ Von Michel Brenet. — No. 3. „L'art de chant.“ Von Paul de Stoecklin. — „M. Claude Debussy et l'avenir de la musique française.“ Von P. Landormy. — No. 4. „Etude brève sur le Lied.“ Von M. Daubresse. Fortsetzung in No. 5. — „Restauration et Réorchestration.“ Von Albert Bertelin. — No. 5. „Lettres de musiciens.“ Mitteilungen von Briefen Joseph Haydns (an die Gemahlin des Generals Moreau, 1. November 1803), Boieldieu's, Cherubini's, Grétry's, Méhul's, Spontini's und Liszts. Von Paul Magnette. Fortsetzung in No. 6, enthaltend Briefe von Spontini, Wagner (à Mme. Heim, femme du directeur de sociétés chorales à Zurich), Gounod, Meyerbeer, Mme. Viardot, Schröder-Devrient. — No. 7. „Offenbach et Mozart.“ Von Michel Brenet. Offenbach ein Bewunderer Mozarts. — „Les idées et les faits.“ Von Khluyst. Fortsetzung in No. 9, 11, 17/18, 20, 22. — No. 8. Schumann-Heft. „Psychologie de la vie de Schumann.“ Von Camille Mauclair. — „Schumann, critique musical.“ Von Paul de Stoecklin. — „L'exemple de Schumann.“ Von Edouard Schneider. — No. 10. „Quelques mots sur l'exécution des œuvres de Chopin.“ Von Camille Saint-Saëns. Etwas über das Rubato, den Pedalgebrauch, den Triller bei Chopin. „Chopin est le Musset de la musique.“ — „Dalcroziana.“ Von P.-H. Raymond-Duval. Aus der Unterrichtspraxis des Pädagogen. — No. 11. „Félicien David.“ Von Etienne Destranges. — No. 12. „Lettres de musiciens.“ Mitteilung einiger Briefe Liszts. Von Paul Magnette. — No. 13. „Guillaume Lekeu.“ Von Marcel Orban. — „La chanson populaire roumaine.“ Von Stan Golestan. — No. 14. „Alexandre Glazounow.“ Von Paul Magnette. Fortsetzung in No. 15. — „Bourgault-Ducoudray.“ Von Etienne Destranges. — No. 15/16. „L'ouverture d'Iphigénie en Aulide de Gluck avec le final attribué à Mozart.“ Von H. Kling. — No. 17/18. „Félicien David et Le Désert.“ Von Hector Berlioz. — No. 19. „Le cœur de Grétry.“ Von Marcel Orban. Bericht über die Überführung des Herzens Grétry's von Montmorency nach Lüttich. — „Notes sur le Concerto grosso.“ Von Paul Magnette. Historische Übersicht. — No. 21. „Cures de musique.“ Von M. Daubresse. Krankheiten und Musikkuren. — „En arrière vers Mozart.“ Von Felix Weingartner. — „Lully.“ Aus dem angekündigten Werke von Lionel de la Laurencie (Alcan, Paris: Les maîtres de la musique). — „La critique musicale, ses devoirs, sa méthode.“ Von M.-D. Calvocoressi. Fortsetzung in No. 23. — „L'influence de Massenet sur la musique de son temps.“ Von Louis Schneider. — No. 22. „Le concert disloqué.“ Unsinnigkeiten im Konzert. Von Camille Mauclair. — No. 23. „L'éducation artistique.“ Von Paul de Stoecklin. — „L'exemple de Beethoven.“ Von den Charaktereigenschaften des Meisters. Von Edouard Schneider.

LA FÉDÉRATION ARTISTIQUE (Bruxelles), 38. Jahrg. No. 52 bis 39. Jahrg. No. 29. — „Notes pour servir à l'histoire de la musique au pays de Liège.“ Historische Auszüge aus dem „Manuscrit de Hoyaux“. Mitgeteilt von Dr. Dwelshauvers. Fortsetzung 39. Jahrgang No. 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 14. — 1911. No. 2. „Sur l'utilité d'enseigner l'allemand et l'italien dans les Conservatoires et Ecoles de musique.“ Von Dr. Dwelshauvers. — No. 3. „La danse.“ Studie über Tanz und Rhythmik. Von Jules Tellier. Fortsetzung in No. 4, 5, 6, 7, 9. — No. 15. „Beethoven dans ses rapports avec quelques personnalités suisses.“ Von H. Kling. B.s Beziehungen zu Nägeli, Schnyder von Wartensee, Niedermeyer und Blöchlinger. — No. 20. „Musicalia.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kritische Beiträge zur „Elektra" und zum „Pelleas" unter Anführung einer Besprechung in „Etoile" und der Vorrede zum Buche Pougin's: Musiciens du XIXe siècle. Der Schluß des scharf gespitzten Artikels, der sich im übrigen gegen die Auswüchse der neuesten Musik wendet, lautet: „... La série des études qui composent ce volume est comme une sorte de protestation indirecte contre les doctrines malsaines de nos soi-disant réformateurs, dont le succès serait la négation même et la mort de l'art musical, cet art fait pour consoler, pour charmer et pour émouvoir, et qui, dans la main de ces infidèles, ne tend qu'à rompre l'esprit et à dessécher le cœur en déchirant les oreilles ..." — No. 29. „Pelléas et Mélisande." Ausführliche Besprechung. Von André Divoire.

S. I. M. (Société Internationale de Musique, Section de Paris) (Paris) 6. Jahrgang, No. 1 bis 7. — No. 1. (Haydn-Heft.) „L'Iconographie d'Haydn." Mit prächtiger Bilderserie. Von Henry Marcel. — „Une sonate oubliée de J. Haydn." Reproduktion des vergessenen Werkes. (Aus der Sebastian Demarschen Sammlung.) — „Le Baryton du Prince Esterhazy." Zur Geschichte dieses Instruments. Von Lucien Greilsamer. — „Haydn et la musique populaire slave." Von William Ritter. — „Le crâne d'Haydn." Phrenologische Studien am Schädel Haydns. Von Julius Tandler. — „Une lettre d'Haydn à Ignace Pleyel." Empfehlung eines Schülers (Haensel) an das dem Meister befreundete Haus. Reproduktion des Schreibens. — „Haydn et le conservatoire de Paris." Dokument der Aufnahme Haydns in die Mitgliederschaft des Konservatoriums. — No. 2. „Les origines du style classique dans la musique allemande du XVIII^e siècle." Von Romain Rolland. — „Souvenirs inédits de Ferdinand Hérold: Un musicien français à Vienne en 1815." Von F. H. Aus dem Tagebuche des „Zampa"-Komponisten. Mitteilungen über Opernaufführungen in Wien. Fortsetzung in No. 3. — No. 3. „Lettres de Moritz Hauptmann." Von A. de Bertha. Aus den Briefen Hauptmanns an Hauser und an Spohr. — „Le socialisme dans ‚l'Or du Rhin'." Von H. Marcel Boulestin. Zu dem Buche Bernard Shaw's. — „Le critique musicale du temps présent." Über Meinung und Irrtum moderner Kritik. Von L. Dauriac. — „La collaboration dramatico-musicale." Das Verhältnis des Librettisten zum Tonsetzer im Spiegel des Gesetzes. Von Georges Baudin. — No. 4. „Edouard Colonne." Nekrolog von Charles Malherbe. — „Le Theorbe comme instrument d'accompagnement." Von H. Quittard. Fortsetzung in No. 6. — „Gustav Mahler et sa deuxième symphonie." Essay über den Symphoniker und Analyse von dessen zweiter Symphonie. Von Alfred Casella. — „L'orgue de St. Pierre de Rome." Von Amédée de Vallombrosa. — No. 5. „Les ‚Plagiats' de Haendel." Über das Kapitel „Entlehnungen" bei Händel. Von Romain Rolland. Fortsetzung in No. 7. — „Deux chansons bachiques de Rameau." Aus dem „Recueil d'airs sérieux et à boire", herausgegeben von Christoph Ballard (1695—1724). Mit Reproduktion eines Rameau'schen Trinkliedes. Von Paul-Marie Masson. — „Le clavecin chez Bach." Zur Frage der Wiedergabe Bachscher Klavierwerke. Von Wanda Landowska. — No. 6. „Le dogme en musique." Besprechung des Buches von Jean Huré: Dogmes musicaux. Über Erziehungsfragen und Verwerfung des Formalismus. — No. 7. „Les débuts de Balakirew." Unbekanntes aus der Jugend des russischen Komponisten. Von Nicolas Findeisen. — „Les richesses modales de la musique bretonne." Von Maurice Duhamel. — „La damnation de Faust et la presse en 1846." Historischer Rückblick. Von Adolphe Boschot.

THE MUSICAL TIMES (London), No. 800—806 (Oktober 1909 bis Juni 1910). — No. 800: „St. Albans Cathedral" von Dotted Crotchet. Mit zwei Porträts und vielen Ab-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

bildungen. — „John Liptrot Hatton“ von F. G. E. Zum 100. Geburtstag des Komponisten. — No. 801: „St. George's Chapel, Windsor“ (Die Sankt Georgs-Kirche in Windsor) von Dotted Crotchet. Mit Abbildungen. — „Beethoven Sketches hitherto unpublished“ (Bisher unveröffentlichte Skizzen Beethovens) von J. S. Shedlock — „Southport and its musical associations“ (Southport und seine musikalischen Vereinigungen). — No. 802: „Oundle School“ (Die Schule in Oundle) von Dotted Crotchet. Mit Abbildungen. — „Dr. John Blow“ von William Cummings. Eine Übersetzung des lateinischen Doktordiploms (1677) Blow's, mit kurzer Einleitung. — „How can I be ugly?“ (Wie kann ich häßlich sein?) von F. Corder. Eine Satire auf die moderne Musik. — „Schumann's symphony in E flat, the Rhenish, op. 97“ (Sch.'s „Rheinische“ Symphonie, Es-dur, op. 97) von Sir George Grove. — No. 803. Frederick George Edwards †.“ — „The chamber music of William Boyce.“ Von H. C. Colles. Über die Kammermusik des englischen Tonsetzers. — „Ebenezer Prout †.“ — „How a trumpet is made.“ Von D. J. Blaikley. Zur Konstruktion der Messinginstrumente. Fortsetzung in No. 804, 805, 806. — „When Homer nods.“ Von Frederick Corder. Ungewöhnliches und Merkwürdiges in den Werken unserer Meister. — No. 804. „Vincent d'Indy on César Franck.“ Zu dem Buche d'Indy's über Franck Von Ernest Newman. Fortsetzung in No. 805. — „Musings in a library.“ Aufgestöberte alte Musikalien: alte Quartette von Pleyel, Viotti, Boccherini, Cirri, Vachon, Pugnani, Martinelli, Krommer, Stamitz u. a. Fortsetzung in No. 806, 807. — „The organ accompaniment of church music.“ Von Walter G. Alcock. — No. 805. „Thomas Augustine Arne: A bicentenary appreciation.“ Von Frank Kidson. — No. 806. „Landon Ronald.“ Essay über den englischen Dirigenten. — „Bygone comic song tunes: a study of melody survivals.“ Vergessene Melodieen. Von Frank Kidson. — No. 807. „Henry Richard Bird.“ Lebensbild des Organisten und Lehrers. — „Sir Hubert Parry on Bach.“ Besprechung des Parry'schen Bach-Buches. — „A note on Debussy.“ Von Ernest Newman. Zur Musik Debussy's. — No. 808. „Women and music.“ Von Ernest Newman. — „Dr. Arne's masses.“ Von Wm. Barclay Squire. — „Dido and Aeneas.“ Über Purcell's Oper. Von William H. Cummings.

THE MUSICIAN (Boston) 1909, No. 9 bis 1910, No. 12. — No. 9. „The first lesson.“ Von Hamilton C. Macdougall. — „Pianistic hints.“ Von Otto W. G. Pfefferkorn. — „Incidents from the life of N. A. Rimsky-Korsakov.“ Von Ellen von Tideboehl. — „Why theorie should not be neglected.“ Von Jaroslaw de Zielinsky. — No. 10. Haydnheft. „Josef Haydn and his times.“ Von Jaroslaw de Zielinsky. — „Composers in love and wedlock: J. Haydn.“ Von J. Cuthbert Hadden. — No. 10. „Theoretical knowledge applied to practice.“ Von Jaroslaw de Zielinsky. — No. 11. „Breithaupt and the ‚Natural Piano Technic‘.“ Von Florence Leonard. — No. 12. „The music of the russian church.“ Von Ellen von Tideboehl. — 1910, No. 1. „How Wagner taught his artists.“ Von Henry T. Finck. — „Rhythm.“ Von Frank H. Tuttle. — No. 2. „The music of Dvořák.“ Von Daniel Gregory Mason. — „The story of the fugue and fugue writers.“ Von C. A. Browne. — No. 4. „The evolution of organ music.“ Von Everett E. Truette. Fortsetzung in No. 5, 8, 9. — No. 5. „The fallacy of tradition.“ Von Constantin von Sternberg. — No. 6. „Robert Schumann, a study of the man and his music.“ Von C. von Sternberg. — „The chord of the seventh: a bit of its history.“ Von Jaroslaw de Zielinsky. — No. 7. „The history of the national hymns.“ Aus dem Französischen. Von Jules Combarieu. Fortsetzung in No. 8. — No. 8. „César Cui.“ Von Jaroslaw de Zielinsky. — No. 9. „Theodore Leschetitzky.“ Von Edwin Hughes. — „A plan to improve Pianoforte instruction.“ Von Arthur de Guichard. — „Ro-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mantic stories in music history: Adam de la Hale." Von Joseph L. French. — „A boy composer: Eric Wolfgang Korngold." Von Edwin Hughes. — No. 10. „Michael William Balfe." Von A. M. Diehl. — „Walther von der Vogelweide. The story of a Minnesinger." Von Joseph Lewis French. — „The composer of ‚Rule Britannia': Thomas Augustine Arne 1710—1778." Von Frederic S. Law. — No. 11. Liszt-Heft. „Lisztiana." Von Jaroslaw de Zielinsky. — „Two lessons with Liszt." Von James M. Tracy. — „The foundation of Liszt's technic." Von Constantin von Sternberg. — „Liszt and the piano recital." Von T. P. Currier. — „Liszt's place in the history of music." Auszüge aus verschiedenen Geschichtswerken. — No. 12. „Music in old Boston." Von Arthur Elson. — „The city musical: A question of intelligent team-work." Von S. B. Mathews. — „Composers in love and wedlock: Beethoven." Von J. Cuthbert Hadden. — „Romantic stories in music history: Orlando di Lasso." Von Joseph Lewis French. — „Memories of Clara Schumann. A conversation with Miss Fanny Davies." Von H. M. Waldbrook.

CAECILIA (Amsterdam) 1910, No. 3 bis 1911, No. 2. — 1910, No. 3. „De tiroolsche Vioolbouwer Jacob Stainer in Geschiedenis en Legende." Von J. D. C. van Dokkum. — No. 12. „Wilhelm Friedemann Bach." Zur Feier seines 200. Geburtstages: 22. November 1910. Von S. van Milligen. — „Jets over de nieuwere Klavier-Methodes en over Methodes die daarmade in onmidellijk verband staan." Über neue Methoden des Klavierspiels. Von Jan Rijken. — No. 2. „Het Muziekleven van Rotterdam." Historischer Rückblick. Von W. N. F. Sibmacher-Zijnen. — „De achttiende-eeuwsche Trio-Sonate." Die Trio-Sonate der Mannheimer im 18. Jahrhundert in ihrem Verfolg. Von J. C. Hol.

TIDNING FOR MUSIK (Helsingfors). Erster Jahrgang No. 1 bis 12. — No. 1. „Det vältempererade klaveret och den musikaliska orenheten." Von Gösta Wahlström. — No. 2. „Nordisk musikförening." Von O. A. Ein Vorschlag zum Zusammenschluß nordischer Musiker zwecks Wahrung gemeinsamer Interessen. — „Den matematiskar reuheten i musiken." Theoretische Studie von Gösta Enckell. — „Musikalisk stenografi." Versuch einer musikalischen Kurzschrift nach E. Coupleux. Besprochen von E. F—m. — No. 3. „Uttrycksmedel." Über den musikalischen Ausdruck und seine Mittel. Von G. W. — „Johan Svendsen." Biographische Skizze von Charles Kjerulf. — No. 4. „Var musikkritik." Reflexionen von E. F—m. — „Musikkritiken och tidningarna." Zeitungskritik. Von A. L. — No. 5. „Nyare musikvetenskaplig litteratur." Besprechung neuer musiktheoretischer Werke (Berlioz-Strauß: Instrumentationslehre; Louis-Thuille: Harmonielehre; Reger: Modulationslehre). Von E. F—m. — „Ryska symfoniker." Russische Symphoniker. Anonym. — No. 6. „Selim Palmgrens opera ‚Daniel Hjort'." Analyse der Oper von Selim Palmgren. — „Flerstämmigheten i Folkmusiken och dragharmonikan." Von O. A. — „Vad har höstsäsongen lärt oss?" Rückblick auf die Konzertsaison und Mahnung zu größerer Selbstkritik der Konzertgeber. Von G. W. — „Tschaikowsky och Tolstoi." Über die Beziehungen beider mit Wiedergabe des Briefwechsels. Abdruck eines Artikels von Rosa Newmark in „Contemporary Review". — No. 9. „Beethoven i Heiligenstadt." Aus dem Buche Ludwig Speidels. — „Tal vid musikaliske sällskapets högtidstag" (24. Januar 1808). Von C. F. Hennerberg. — No. 10. „Martin Wegelius." Ein Essay über den finnischen Komponisten von Otto Andersson. — „Striden." Über Volks- und Kunstmusik. Ein Kapitel aus Peterson-Bergers „Svensk Musikkultur". — No. 12. „Sibelius' fjärde symfoni." Zu Sibelius' neuer Symphonie. Von O. A. Gustav Kanth

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

280. **Adolf Lindgren:** Drei harmonische Studien. Kommissionsverlag von Fr. Schuberth, Leipzig 1910. (Mk. 2.—.)

Nach einer Vorbemerkung des Herausgebers sind diese Studien des inzwischen verstorbenen Verfassers schon 1883 und 1886 in deutschen Fachzeitschriften erschienen. No. 1 handelt von den mathematischen Maßverhältnissen, angewendet auf den ersten Satz von Beethovens „Eroica". Bereits 1869 hatte Emil Naumann die Anwendbarkeit des Zeisingschen Proportionsgesetzes vom „Goldenen Schnitt" auf die Werke der Tonkunst geprüft. Darin folgt ihm jetzt Lindgren, indem er nachweist, daß jener Symphoniesatz trotz seiner scheinbaren Maßlosigkeit dennoch mit einem sicheren Instinkt für Symmetrie und Proportion angelegt ist. So interessant auch derartige Untersuchungen sind, so wenig läßt sich doch das Freiheitsbedürfnis in der Kunst mit vollkommener mathematischer Regelmäßigkeit vereinigen, wie Verfasser selbst zugeben muß. Überhaupt ist der Goldene Schnitt nur bei formstrengeren Musikformen (Fuge und Sonatenform) durchführbar. — No. 2 handelt von Konsonanz und Dissonanz und führt aus, daß die Erklärung der Dissonanz weder durch die Schwingungstheorie von Helmholtz, noch durch die dualistische Klangauffassung Öttingens und Riemanns gegeben sei. Der Dualismus wird vom Verfasser überzeugend widerlegt. Interessant sind seine noch vor C. Stumpf angestellten Versuche über die Unverwertbarkeit eines Riemannschen Klavierexperiments für die reale Existenz der Untertöne. Ebenso wie Hostinsky und ich sieht auch Lindgren in dem Mollklang eine zu den Obertönen in Beziehung stehende Klangkombination (C-Mollklang = C + Es-Klang mit dem gemeinsamen Oberton g). Mit Recht wagt Verfasser hieraus zu folgern, daß der Mollklang eigentlich eine Dissonanz ist, „wennschon von einer so milden und verschleierten Art, daß man geglaubt, mit ihm ein Tonstück abschließen zu können, ihn überhaupt auch stets als Konsonanz behandelt hat, indem die älteren Kontrapunktisten das Konstitutive in der Harmonie nicht im Dreiklang als Ganzem, sondern in dem bloßen Intervall, dem Zweiklang gesehen und daher einen aus nur konsonanten Zweiklängen bestehenden Dreiklang auch in seiner Ganzheit als Konsonanz betrachtet haben". Verfasser stellt schließlich folgende Definition auf: „Konsonanz ist das gleichzeitige Erklingen demselben Klange angehöriger Töne." Diese moderne Auffassung scheint mir an dem wahren Wesen des Septimenakkordes (g h d f) zu scheitern, der vom Verfasser ebenso wie von Louis-Thuille und anderen zum Beweise seiner Dissonanz als Verbindung der Dominante und Subdominante angesehen wird, obwohl das Ohr zweifellos auch die Septime auf die Grundtonbasis (G) bezieht und keineswegs die Septime als konkurrierenden Grundton (F) hört. Dabei ist es gleichgültig, ob die Septime natürlich rein oder temperiert ist, wie ja auch die temperierte (zu hohe) Terz den Naturklangcharakter des Akkordes unberührt läßt. Der Durdreiklang, der Durseptklang und der Durnonklang sind die einzigen obertonmäßigen, einfachen Akkorde und eben deswegen vor allen anderen Akkorden (inkl. Mollklang) privilegiert. Auch Lindgren rechnet mit der Möglichkeit einer künftigen Konsonanzwertung der Septime (und None, wie er hätte hinzufügen können). Der so sehr strittige Begriff „Konsonanz" verliert so alle ihm sonst zugeschriebenen Merkmale und verflüchtigt sich zum Begriffe „Schlußfähigkeit", der von vornherein relativ, d. h. der Entwickelung unterworfen ist. — No. 3 handelt vom Quintenverbot. Einem kurzen geschichtlichen Überblick folgt die ältere kontrapunktische Erklärung (Motiv der Selbständigkeit und Abwechselung der Stimmführung), dann die neue harmonische Begründung jenes Verbotes. Verfasser akzeptiert hier den Satz von Ambros, daß die Quinten ihre Anstößigkeit verlieren, wenn die Quintenfolge 1. keine unzusammenhängende Harmoniefolge enthält, 2. einer naturgemäßen, d. h. vernünftigen, Stimmführung nicht widerspricht. Konsequent wird daraus u. a. gefolgert, daß diatonische Quinten, die eine gemeinsame Einheit, sei es in einem unmittelbar folgenden, mit beiden nahe verwandten Klang oder im allgemeinen in einem tonalen Mittelpunkt haben, nicht zu verbieten seien. Daher müssen auch Quinten in der Folge Subdominante-Dominante trotz Riemann und Louis-Thuille gutgeheißen werden:



Aus seinen Literaturbeispielen S. 72, 73 hätte Verfasser den Schluß ziehen sollen, daß Baßverstärkungsquinten, auch abgesehen von Verwandtschaft und Tonalität, stets zulässig sind, ebenso wie Baßverstärkungsoktaven. Endlich hätte Verfasser hinzufügen sollen, daß auch in anderen Fällen die Hervorhebung der Fernverwandtschaft (Abgerissenheit) der Akkorde durch Quintenparallelen, wenn nicht musikalisch, so doch ästhetisch wohlberechtigt sein kann.

Georg Capellen

281. **Emil Pinks:** Atem-, Sprech- und Singtechnik. Anleitungen und Winke. Mit Abbildungen und zahlreichen Notenbeispielen. Verlag: P. Pabst, Leipzig 1910. (Mk. 4.—.)

Der bekannte und geschätzte Konzertsänger räumt in der vorliegenden Arbeit der Atemtechnik, die er „das A und O der Gesangskunst" nennt, eine bevorzugte Stelle ein. Er unterscheidet natürliche und künstliche Atmung und sieht das bezeichnende Merkmal der letztgenannten darin, daß sie bewußt vom Willen abhängig erfolgt und daß nach dem Akt des Einatmens zunächst das Halten des Atems stattfindet, bevor ausgeatmet wird. Für die kunstgemäße Atmung empfiehlt er eine Verbindung der drei bekannten Haupttypen des Zwerchfell-, Flanken- und Schlüsselbeinatmens, die er genau beschreibt. Das Atmen soll durch die weitgeöffnete Nase erfolgen, solange nicht die Notwendigkeit schnell einzuatmen zur Mundatmung

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zwingt; Gesichts- und Halsmuskeltätigkeit ist beim Einatmen strengstens auszuschalten. Die vorgeschlagenen Übungen, die sich auf alle Phasen der Atmung erstrecken, zeigen durchaus den gewiegten Praktiker. Mit Recht bekämpft Pinks unter Berufung auf Paul Schultze-Naumburg („Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung") die Verschiedenheit der Atmung bei Mann und Weib als eine nur durch das Korsett hervorgerufene Naturwidrigkeit, d. h. „einen schon zur Gewohnheit gewordenen Mißstand" (S. 11). Weniger einleuchtend ist der von dem Verfasser behauptete innige Zusammenhang zwischen den Bewegungen des Zwerchfelles und den Stellungen der „Schallwerkzeuge" wie Gaumensegel, Kehlkopf usw. (S. 12). Vorsichtigerweise schickt er denn auch dem betreffenden Abschnitt die Bemerkung voraus: „Individuelle Verschiedenheiten sind sehr groß" (S. 11).

Der zweite Teil ist der Sprechtechnik gewidmet. Bei den Übungen, deren praktische Vorführung durch den Lehrer unbedingt gefordert wird, soll jedesmal genau untersucht werden, was vor, bei und nach dem Sprechen zu beobachten sei, um nicht gegen die Technik zu verstoßen (S. 13). Der Anfang wird mit den Konsonanten gemacht. Hier erscheint es mir für die Praxis nicht empfehlenswert, daß von fast jedem Laut drei verschiedene, auf größerer oder geringerer Beteiligung des Zwerchfells beruhende Hervorbringungsarten geübt werden sollen. Auch daß die Gruppe p, t, k von der Gruppe b, d, g nur durch energischeren Verschluß und größere Sprengungsenergie unterschieden wird, dürfte von den Phonetikern angefochten werden, die das Charakteristische der „mediae" in dem sog. „Blählaut" finden. Daß Pinks entschieden für das Zungen-r eintritt, sei ihm angesichts der Verunstaltung, die dieser Laut besonders häufig auf der Bühne erleidet, aufrichtig gedankt. Warum aber beim l der Ton „dem Munde nur rechts oder links, nie durch beide Seiten" entweichen soll (S. 18), ist bei einer symmetrischen Zungenstellung nicht recht verständlich. Zur Erlangung einer künstlerischen Vokalbildung empfiehlt der Verfasser, die Unterschiede zwischen den äußeren Mundformen und zwischen den offenen und geschlossenen Vokalen zu „neutralisieren" (S. 20), und gibt dafür in dem dritten von der Singtechnik handelnden Abschnitt eine Reihe besonderer Übungen, für die das bekannte Lied „Ein Ton" von Cornelius einen hübschen Abschluß bildet. Daß der Laut h, den Pinks treffend „weder Vokal noch Konsonant" nennt, außerordentliche Schwierigkeiten biete (S. 28), kann ich nicht zugeben; ist er doch jedem Menschen schon von Kindesbeinen an beim Seufzen und Lachen als Naturlaut vertraut. Richtig gemeint, aber ungenau ausgedrückt, ist der Satz: „Die Konsonanten sollen dem Vokal möglichst keine Hindernisse bereiten" (S. 29); denn die Konsonanten sind ihrem Wesen nach Hemmnisse des ausströmenden Schalles, und der Verfasser wollte wohl nur die Möglichkeit einer klaren und reinen Vokalbildung und eines schönen Legato bei aller Schärfe der Artikulation betonen.

Erst in der „Singtechnik" finden wir eine Beschreibung des Kehlkopfes; die komplizierte Arbeit seiner K[illegible] und Muskeln wird nur kurz angedeutet, und ihre Kenntnis als unnötig für den Sänger bezeichnet, da sie automatisch geschehe (S. 33). Dagegen glaubt der Verfasser, daß der Ton durch unsern Willen an eine bestimmte Stelle des Mundes gebracht werden könne (S. 34). Nur der an der Grenze des harten und weichen Gaumens gelegene Punkt sei zum Ansatzpunkt geeignet. Man erreicht ihn angeblich, „wenn man den Ton an die beim Einatmen gefühlte kühle Stelle in der Nase zu bringen versucht" (S. 35). Wie man sieht, setzt der Verfasser dem Automatismus der Kehlkopftätigkeit eine durch den Willen beeinflußte Arbeit der Atmungsmuskulatur entgegen. Aber wie bei den meisten Theoretikern spielt auch bei ihm auf diesem Gebiet die subjektive Empfindung die Hauptrolle. In der Theorie fordert er „für einen bestimmten Laut eine bestimmte Atmungsform" (S. 40). Aber der gesunde Instinkt des Sängers läßt ihn gleich darauf sagen, daß es unnötig und unmöglich sei, jedesmal die Atmungsform zu bestimmen. „Es genügt, sich bei der Einatmung die zu singenden Laute vorzustellen; von selbst wählt man dann nach einiger Übung die richtige Atmungsform" (S. 40). Ein näheres Eingehen auf den „dunkeln Punkt" der Register lehnt er als verwirrend und zwecklos ab (S. 66). Aber seine eigenen Auseinandersetzungen und Vorschriften über die Tätigkeit des Zwerchfelles und ihre Beziehungen zur Kehlkopfstellung und Gaumenhaltung sind ebensowenig von Künsteleien frei, wie die hunderterlei Registertheorieen und Ansatzlehren, womit sich jahraus, jahrein die modernen Fachschriftsteller abmühen, um dem Wesen gesanglicher Schönheit auf den Grund zu kommen.

Ernst Wolff

282. **Josef Pembaur d. J.:** Von der Poesie des Klavierspieles. Wunderhornverlag, München 1911.

Wie wir aus dem Vorwort des Büchleins erfahren, verdankt es seine Entstehung einem Vortrage, den der Verfasser über das gleiche Thema in der Ortsgruppe Leipzig der Internationalen Musikgesellschaft gehalten hat. Leider hat der als Pianist rühmlichst bekannte Autor bei der Überarbeitung für die Drucklegung den Plan, das Ganze zu erweitern, wieder mehr oder weniger fallen lassen, und so müssen wir uns mit der Tatsache abfinden, daß der Verfasser uns noch manches verschweigt, was er uns hätte sagen können und müssen. Besonderes Interesse dürfte in der heutigen Zeit die Abhandlung über die „poetische Klaviertechnik" erregen. Aber gerade diesem Kapitel wünschte man einen noch breiteren Raum, als ihm der Verfasser zugestanden hat. Immerhin können die Gegner aller Fingerübungen daraus ersehen, daß der bedeutende Pianist als Vorbedingung für ein ästhetisches Klavierspiel feinste Beweglichkeit der Glieder in den Gelenken voraussetzt, „da sie allein eine flüssige Übertragung des Impulses auf die Tastatur ermöglicht". Mancher Musiklehrer, besonders natürlich der Klavierlehrer, dürfte nach den verschiedensten Richtungen hin durch die Lektüre des Buches angeregt werden, den Unterricht interessanter zu gestalten; sei es, daß er manche Etüden durch charakteristische Überschriften in der Erfassung des Vortrages und des poetischen Gehaltes dem Schüler näherbringt, sei es, daß er

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ihm die Wichtigkeit einer sinngemäßen Phrasierung erschließt, sei es, daß er vielleicht veranlaßt wird, dem trocknen sogenannten „akademischen" Bachspiele abzuschwören, oder daß er auf den Charakter der Tonarten im Unterrichte künftig etwas eingeht und von den Farben der Tonarten ein paar Wörtlein verlauten läßt resp. sich selbst einmal darüber gründlich orientiert. Für überaus wichtig halte ich es auch, daß der Unterricht auf das Begleiten von Melodramen, modernen Gesängen und alten Strophenliedern eingeht; ebenso wie es ungemein fördernd wirkt, wenn der Schüler Kammermusikwerke gründlich durchnimmt und Gelegenheit findet, sich in dieser intimen Musikgattung zu betätigen, wie es Ludwig Deppe im Unterrichte tun ließ. Daß Pembaur den Klangfarben der verschiedensten Instrumente beim Klavierspiel Rechnung getragen wissen will, ist selbstverständlich. Hans von Bülow weist bereits darauf hin. Immerhin ist es gut, wenn so etwas gelegentlich von anderen namhaften Leuten wiederholt wird. Das Gute kann ja nicht oft und eindringlich genug gepredigt werden. Ich habe aus der Fülle der Gedanken nur einige herausgegriffen, die mir besonders sympathisch waren. Freilich findet sich zuweilen auch ein leichter Überschwang in der Prägung der Worte, in dem einen oder anderen Punkte läßt man sich vom Verfasser nicht auf seine Seite ziehen. Aber was will das heißen bei dem reichlichen wertvollen Material, das aus dem Buche zu uns spricht? Martin Frey

283. **Willem Hutschenruyter**: Das Beethoven-Haus. Verlag: Greiner & Pfeiffer, Stuttgart.

Eine mit großer Begeisterung geschriebene Broschüre, die sich den vielen eine Reform unseres Musiklebens anstrebenden Schriften anreiht. Hutschenruyter will allen Kunstfreunden, denen die Musik nicht eine Zerstreuung, sondern ein Erlebnis bedeutet, wenigstens einmal im Jahre Gelegenheit geben, die erhabensten Werke der Orchestermusik, die Beethovenschen Symphonieen, in idealer Weise und in kunstvollem Rahmen zu hören. Draußen im Haag, in stiller, romantischer Gegend soll ein Tempel der Beethovenschen Symphonie erstehen, ein Beethovensches Bayreuth. Die Mittel zum Bau sollen Mäzene, die große Beethoven-Gemeinde und Aufführungen einbringen, mit denen man ja in diesem Jahre schon begonnen hat. Selbst ein Bauherr ist schon gewonnen, H. P. Berlage, dessen Projekt in der Broschüre ausgeführt ist. Durch eine hohe imposante Vorhalle begibt man sich zu dem feierlich stimmenden Raum, der der Aufführung der neun Symphonieen gewidmet ist. „Hier im versenkten Orchesterraum sind die Instrumentalisten dem Auge des Zuhörers entzogen, während die durch die Fenster des halbkuppelförmigen Raumes sichtbare Landschaft einen Hintergrund bildet, welcher während der Aufführung dem Bedürfnis der Ruhe für das Auge genügt." Ein ideal gedachter Bau, der jeden Kunstfreund begeistern kann. Leider entsprechen aber die vorgelegten Zeichnungen nicht den Erwartungen. Gewiß, die Perspektive wirkt mit ihren gewaltigen Massen recht monumental, aber die moderne Fassade nach Art des Bismarck-Denkmals und die vielen Türmchen sind doch viel zu nichtssagend für ein Festhaus, das auch äußerlich seine Bestimmung erkennen lassen soll. Für ein Beethoven-Haus denke ich mir einen klassischen Stil und die Phantasie eines Schinkel. An Architekten, die dieser herrlichen Aufgabe gewachsen sind, fehlt es wirklich nicht. Und dann: Wozu dieser ganze Beethoven-Kult? Die Symphonieen sind doch Gemeingut der musikalischen Welt. Wer wird denn diese Aufführungen besuchen? Neue moderne Werke oder ältere unbekanntere Arbeiten, beispielsweise von den Nebenmännern der Klassiker, müßten neben den überall gekannten Symphonieen aufgeführt werden — das wäre eine Aufgabe im Sinne Beethovens und der Klassiker. Aber diese Erweiterung des Programms scheint nicht in Aussicht genommen zu sein. Denn Hutschenruyter läßt neben Beethoven kaum etwas gelten. Solche Urteile über Mozart und Haydn, wie man sie in der Broschüre lesen kann, sind nun doch zu einseitig. Überhaupt gibt es in dem Buch genug schiefe Ansichten. Da wird sehr viel unter moderner Brille gesehen. Wenn also das Beethoven-Haus gebaut werden sollte, dann bitten wir um einen besseren Entwurf und um ein reicheres Programm. Und warum muß das Haus im Haag errichtet werden? Deutschland und Österreich bieten doch genug Plätze, wo noch Tradition und Erinnerungen an unseren größten Klassiker leben.

Dr. Georg Schünemann

284. **Paul de Wit**: Geigenzettel alter Meister vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. 2. Teil. Verlag: Paul de Wit, Leipzig. (Mk. 7.50.)

Dem ersten, 1902 erschienenen Teile des sehr geschätzten und nützlichen Werks ist nun ein zweiter gefolgt, der auf 40 Tafeln 457 Geigenzettel in photographischer Reproduktion wiedergibt und über die aus den verschiedensten Ländern stammenden Geigenbauer kurz orientiert. Ungemein interessant ist auch die Verschiedenartigkeit dieser Geigenzettel, die nach den Originalen ganz getreu auch ihrer Größe nach reproduziert sind. Für alle Sammler von Geigen, aber auch überhaupt für alle Geiger ist dieses Werk von großem Wert, ja beinahe unentbehrlich. Wilhelm Altmann

MUSIKALIEN

285. **Giovanni Battista Pergolesi**: Sinfonia G-dur für zwei Violinen, Viola, Baß, zwei Hörner. Herausgegeben von der Pergolesi-Gesellschaft. Wunderhornverlag, München. (Part. Mk. 2.—, Stimmen Mk. 3.—.)

Mit der Herausgabe dieser unbedeutenden, wahrscheinlich einer Oper zugehörigen Symphonie hat die mit Emphase angekündigte „Pergolesi-Gesellschaft" keinen sonderlich überzeugenden Beweis von der Notwendigkeit ihrer Existenz gegeben. Anscheinend wollte sie einem größeren Publikum den Komponisten des Stabat und der Serva padrona auch einmal im Hausrock zeigen. Gut! Man lasse es aber mit dieser Probe bewenden und sehe sich nach Wertvollerem um.

286. **Wilhelm Friedemann Bach**: Sinfonia (zur Geburtstagsfeier Friedrichs des Großen). Herausgegeben von Erich Prieger. Verlag: Jos. Franz Weber, Köln. (Part. Mk. 2.—, Stimmen Mk. 3.90.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein höchst ernstes Stück, das nach des Herausgebers Vorwort einer von Friedemann Bach noch in Halle komponierten Geburtstagskantate für Friedrich den Großen voranging und ins Jahr 1757 zu setzen ist. Es war dies das zweite Jahr des großen schlesischen Kriegs, als noch allerorten Sorge um den glücklichen Ausgang herrschte. Das einleitende Adagio fließt über von Seufzern, schneidenden Vorhalten und elegischen Wendungen, während die folgende Fuge eins der populärsten Themen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, und zwar eins, das man als spezifisches Thema für Qual und Sorge ansah, durchführt. Bei seiner Bearbeitung konnte Friedemann auf manches Muster blicken. Nichtsdestoweniger ist sie ungemein selbständig geraten und in ihrer kunstvollen polyphonen Arbeit von prächtigem Klange, wert, des öfteren historischen Konzerten eingegliedert zu werden. — Aus dem Vorwort des Herausgebers, das sich außer mit der Sinfonia auch mit Friedemanns Biographie beschäftigt, sei die kurze Zusammenstellung dessen herausgehoben, was zurzeit an Neuausgaben seiner Werke vorliegt. Prieger vertritt endlich auch die Ansicht, das in letzter Zeit vielfach genannte d-moll Konzert für Orgel, dem eine Komposition Vivaldi's zugrunde liegt, rühre überhaupt nicht von Friedemann, sondern von Sebastian Bach her, dessen Schriftzüge unverkennbar sind und auch vom Sohne als echt anerkannt werden. Dabei verkennt Prieger selbst nicht die Schwere des Vorwurfs, der sich dann gegen Friedemann erhebt, nämlich die Bearbeitung seines Vaters schriftlich als seine eigene ausgegeben, also die Autorschaft gefälscht zu haben. Man darf von weiteren Untersuchungen eine endliche Klärung dieser zunächst noch peinlichen Angelegenheit erwarten. Dr. Arnold Schering

287. **Hugh Blair:** „The Bells of Elfarnie". Kantate für dreistimmigen Frauenchor und Soli mit Klavierbegleitung. Verlag: J. Fischer & Bro, New York. (75 Cents.)

Die mit einiger Umständlichkeit vorgetragene und auf weibliche Empfindsamkeit zugeschnittene Ballade von der jungen Braut, die verbotener Weise aus einer verfluchten Quelle trinkt, davon in tiefen Schlaf verfällt und nach dem Rat guter Geister zum wachen Leben zurückgerufen wird, indem ihre Gespielinnen den Becher, aus dem sie getrunken, dem feuchten Element opfern, darauf Glockenklang — Hochzeitssang — wird in ein liebenswürdiges und ansprechendes musikalisches Gewand gekleidet. Die Intermezzo-Legende des unglücklichen Prinzen von Elfarnie, der ob verratener Liebe die Quelle verflucht, ist in ihrem balladesken Ton gut getroffen, ebenso das Rezitativ der Almina „Zu wecken sie" mit anschließendem Chor der hilfeflehenden Mädchen, jäh unterbrochen durch ein scharfes „nein, nein" dämonischer Wesen; recht anmutig und frauenhaft der Eingangschor des ersten und zweiten Teils sowie Dalilas Gesang „Im Traumland". Der Komponist hat eine glückliche Hand beim Fixieren weicher Stimmungen und erinnert hierin zuweilen an Schumann, aber auch einige dramatische Akzente stehen ihm zu Gebote. Kleinere und anspruchslose Frauenchöre seien auf das mit klanglichen Vorzügen ausgestattete und unschwierige opus hingewiesen.

288. **August Scharrer:** Symphonisches Adagio für großes Orchester. op. 19. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Partitur Mk. 8.—.)

Es handelt sich bei dem vorliegenden Stücke scheinbar um ein Fragment einer Symphonie; wenigstens dürfte der Satz sehr gut die Stelle des langsamen Teils einer solchen repräsentieren. Das Adagio ist nicht ohne eine gewisse äußere Geschicklichkeit aufgebaut, eine Versiertheit in der Behandlung solcher Aufgaben, wie sie bei einem Manne, der jahrelang Bruckner und Tschaikowsky u. a. dirigierte, nicht weiter bemerkenswert sein kann. Denn was hier Scharrer gibt, ist meistens aus zweiter Hand; diese Sequenzen, diese modulatorischen Rückungen, diese plötzlich-stürmischen *ff*-Entladungen mit raschem Abflauen — das alles ist schon dagewesen und also geläufig. Auch dieser Autor hat sich von dem Fluche des komponierenden Kapellmeisters, der eben keine eigene Note besitzt, nicht befreien können. So wird, was er hier vorlegt, ein Kompendium ungewollter Reminiszenzen. Ist hier etwas zu loben, so ist es eine ausgebildete Instrumentationskunst und eine effektvolle Disposition der thematischen Arbeit.

290. **Gustave Samazeuilh:** Une étude symphonique d'après „La Nef". Verlag: A. Durand et Fils, Paris. (Partitur 8° Fr. 6.)

Die Prometheus-Tragödie (nach einem dramatischen Gedichte Elemir Bourges') liegt der symphonischen Studie des französischen Komponisten zugrunde. Ein Vergleich mit der den gleichen Stoff behandelnden Dichtung Liszt's liegt nahe, und ich muß sagen, daß letzterer in der Charakterisierung seines Helden glücklicher und weit anschaulicher, weil präziser und konzentrierter, gewesen ist. Natürlich ist Samazeuilh um vieles moderner in der Handhabung des großen Apparates und der Anwendung der neuzeitigen Ausdrucksmittel, wie sie uns Strauß gelehrt hat. Übrigens muß auf den großen Einfluß des deutschen Meisters nachdrücklich hingewiesen werden, ohne den das Werk kaum existieren würde; und es ist zu bedenken, wie sehr der Straußische Stil auch in die französische neue Schule eingedrungen ist. Was die vorliegende Komposition selbst betrifft, so ist vor allem das große Können hervorzuheben und die Fähigkeit, das Geschaute in lebendige und ausdrucksvolle Musik umzusetzen; es finden sich da Partieen von höchst dramatischer Spannung, Akzente von einschneidender Wucht und rastloser Energie, von Trotz und übermächtigem Ringen neben solchen dumpfer Verzweiflung und grollenden Brütens. Zweifellos ein interessantes Werk, dessen Bekanntschaft lohnt, schon um der Gegenüberstellung des Lisztschen „Prometheus" willen.

Gustav Kanth

291. **Knud Harder:** Musik (Chöre und Soli a cappella) zu Richard Dehmels „Venus regina". Verlag: Fr. Hofmeister, Leipzig.

Die in dem Gedicht zu singenden Stellen werden unsichtbar ausgeführt, während alles übrige vom Rezitator gesprochen wird. Diese eingestreuten kleineren, dabei ziemlich schwierigen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Chorsätze klingen gut, werden aber wegen ihrer Kürze keine besondere Stimmung aufkommen lassen. Der Partitur ist ein ziemlich geschmackloses Bild beigegeben, welches das Gedicht illustrieren soll.

292. **Jan Ingenhoven:** „Johannisfeuer", für vierstimmigen gemischten a cappella-Chor. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 3.—.)

Die Worte schildern in volkstümlicher Weise das Anzünden der Johannisfeuer am Tage des heiligen Johannes. Die frohen Menschen tanzen um die Feuer und singen ihre Lieder dazu. Die Musik führt das alles wohl mit Benutzung holländischer Volksweisen aus. Der Chor ist sehr frisch und gesanglich geschrieben und schließt mit einer großen Steigerung ab, so daß er in Gegenden, in denen diese Volkssitte bekannt ist, gewiß auf Verständnis rechnen kann.

Emil Thilo

293. **Emil Frijs:** Vier Gesänge für eine Singstimme und Klavier. op. 5. Verlag: N. Simrock, Berlin. (M. 2.50.)

Von diesen Liedern — deren Dichter ungenannt ist — läßt sich im wesentlichen dasselbe sagen, wie von op. 4 desselben Komponisten, nur mit dem Unterschied, daß in dreien davon der Inhalt viel bedeutender, dementsprechend auch die musikalische Sprache ausdrucksvoller ist. Die Lieder sind echte musikalische Lyrik, jedes hat seine Eigenart und eine intensive Kraft der Stimmung. Am wenigsten gelungen erscheint mir No. 2, „Zerbrochen"; trotz schöner Ansätze scheint mir hier mehr Wollen als Gelingen zu sein, insbesondere finde ich am Schluß nicht die Größe, die ihm der Komponist allem Anschein nach hat geben wollen. Übrigens halte ich auch das Gedicht nicht für den adäquaten poetischen Ausdruck des ihm zugrunde liegenden Gedankens. Hervorzuheben ist aber die außerordentlich geschickte Anwendung des Taktwechsels, der sich als ungewollte Konsequenz der guten Deklamation von selbst ergibt. No. 3, „Im Haidebusch", hat harmlos-neckischen Volksliedcharakter.

294. **Ignatz Waghalter:** Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 11. (je Mk. 1.—.) — Schlummerlied (Thekla Lingen) für eine Singstimme mit obligater Violine und Klavierbegleitung. op. 11a. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 1.50.)

Von den drei Liedern („Im Schlitten", Text von Reinhard Volker; „Verstoben und verschäumt", Dichter ungenannt; „Der Schmetterling", Text von Heine) halte ich das dritte für das beste; es hat natürlichen melodischen Fluß und eine schalkhafte Grazie, die sehr gut zu dem Texte paßt. Bei den beiden anderen Liedern erscheint mir die Führung der Singstimme gesucht. Insbesondere aber ist die Deklamation zu bemängeln; wie wenig sie selbst bescheidenen Anforderungen entspricht, zeigt schon der Umstand, daß ein Wort wie „unseren" durch eine Pause in zwei Teile geteilt ist. Im ersten Liede ist das Schlittengeläute geschickt tonmalerisch wiedergegeben, sonst aber kann ich einen zwingenden inneren Zusammenhang zwischen Dichtung und Komposition wenigstens in den ersten beiden Liedern nicht entdecken. Besonders störend wirkt die häufige unmotivierte Sprunghaftigkeit der Harmonik; so stehen zu den Worten: „Seerosen tauschten tiefen Gruß" die Harmonieen fis-moll, d-moll, As-dur. — Über das „Schlummerlied" läßt sich ungefähr dasselbe sagen, wie über Waghalters op. 11. Schon das Gedicht ist zu bemängeln; es enthält ein Deutsch wie: „Ich weiß ein [sic!] Schatz so wunderschön". Die Deklamation ist noch schlechter als in op. 11; in den drei musikalisch gleichlautenden Strophen fallen die durch den Text bedingten Phrasierungseinschnitte jedesmal auf andere Stellen der gleichen Musik. Die Violine nimmt einmal einen kurzen Anlauf, ein Motiv der Singstimme aufzunehmen, bewegt sich aber im übrigen in einer Weise, die gänzlich den Charakter des Zufälligen und daher Überflüssigen an sich trägt.

295. **Richard Coqui:** Lieder und Gesänge (ohne Opuszahl). 3 Hefte. Verlag: Albert Stahl, Berlin. (Heft I und II je Mk. 2.—, Heft III Mk. 1.50.)

Die drei Hefte enthalten zehn Lieder der verschiedensten Art, von denen jedes einen ganz ausgeprägten Charakter hat. Insbesondere ist es die Harmonik, deren sich Coqui als Ausdrucksmittel für die Grundstimmung bedient, und zwar von den allereinfachsten bis zu den allerkompliziertesten Kombinationen. Aber auch an frischer Melodik fehlt es nicht. Wenn mir auch stellenweise eine Wendung, eine Deklamation mißlungen erscheint, so habe ich doch den entschiedenen Eindruck, daß dem Komponisten die Verschmelzung von Text und Musik zur Einheit im großen und ganzen überall gelungen ist. Nur mangelt es im ersten Liede „Meine Augen sind müde geworden" an harmonischen Kontrasten, und die beiden Lieder des letzten Heftes „Erwachend" und „Tote Liebe" machen mir den Eindruck des Gesuchten, der nicht erreichten künstlerischen Absicht. Das letztgenannte Lied ist übrigens ein Zwiegespräch zwischen Bariton und Sopran. Das erste Lied des I. Heftes ist aus Versehen mit der Taktbezeichnung $\frac{3}{2}$ statt $\frac{3}{4}$ versehen worden. Auffallenderweise fehlen in allen Liedern die Phrasierungs- und Legatobogen.

Dr. Rudolf Cahn-Speyer

296. **Richard Wintzer:** Sturmlieder. op. 20. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (No. 1, 3, 7 je Mk. 1.50, No. 2, 4, 5 je Mk. 2.—, No. 6 Mk. 1.20.)

Der Komponist hat sieben Sturmgedichte verschiedener Autoren dem äußeren Stoff entsprechend in etwas sehr wilder Manier vertont. Vom Sänger verlangt er die äußerste Kraftanstrengung, versäumt aber die daherbrausende Flut durch Gestaltung der Melodie zu dämmen. Die Begleitung zeigt einen guten effektvollen Klaviersatz. „Märzensturm" und „Wiegenlied im Sturm" erscheinen mir als die gelungensten Stücke.

297. **Adolph P. Boehm:** Vier Gesänge für eine hohe Singstimme und Orgel. op. 21. (No. 1 und 2 je Mk. 1.—, No. 3 und 4 je Mk. 1.50). — Zwei kleine Stimmungsbilder von Richard Schaukal. op. 22. (Mk. 1.25.) — „Anbetung". Für eine hohe Singstimme und Klavier. op. 24. (Mk. 1.25.) — Zwei Gedichte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Goethe. Für eine hohe Singstimme und Klavier. op. 26. (Mk. 1.80.) — Drei Gedichte von Gustav Falke. Für eine hohe Singstimme und Klavier. op. 23. (Mk. 2.—.) Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Die Lieder mit Orgelbegleitung sind sorgfältig gearbeitete Kompositionen, die einer guten Wirkung im Konzertsaale (es haben ja so viele jetzt auch Orgel) sicher sein können. Nur ist die Singstimme oft sehr gewaltsam, mehr nach harmonischen als nach melodischen Prinzipien behandelt, siehe: den Tritonus am Schlusse des so hübsch beginnenden Liedes „Ich sehe dich in tausend Bildern". Von diesem bösen Fehler sind auch die Lieder mit Klavier leider nicht frei. op. 23 macht eine wohltuende Ausnahme.

298. **A. Gretschaninow:** Poème dramatique. Sieben Lieder nach Heinrich Heine und Wl. Ssolowjew für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 51. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Sentimentale zwar, aber sehr feinfühlige Lieder, die jedoch im intimen Kreise eher als im Konzertsaale wirken werden. Am besten dürften „Widmung" und „In der Fremde" ansprechen.

299. **Rhené-Baton:** Chansons douces sur des poésies de Georges Champenois. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (7 Fr.)

Zehn Lieder kleineren Umfanges. Durchweg zarte, vornehme Kunst, die einerseits gegenüber der modernen deutschen Liedproduktion anspruchslos erscheinen, aber dennoch von feinnervigem Erfassen und innerster Eleganz zeugen. Die Sexte spielt eine große Rolle, wodurch die Kompositionen einen eigenen Reiz — man könnte ihn west-orientalisch nennen — bekommen.

300. **Max Wiese:** Sieben Lieder und Gesänge. op. 30. — Sechs Lieder und Gesänge. op. 32. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Berlin.

Leichtwiegende Arbeiten sowohl dem Inhalte wie der Form nach; die Begleitung löst sich sehr selten von der Melodie los, die wiederum meistens nur unerquicklich sentimental sich gibt. Besseres in dieser Beziehung läßt sich von den Liedern aus op. 32 sagen, so z. B. vom Heineschen „Es war ein alter König".

301. **Leland A. Cossart:** Sechs Lieder. op. 24. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg. (No. 1, 3, 4 je Mk. 1.20; No. 2, 5, 6 je Mk. 0.80.)

Zumeist einfach gehaltene, aber schön empfundene Melodieen mit leicht anschmiegsamer und doch gut charakterisierender Begleitung. Eine solche macht sich besonders geltend in „Es ist ein Schnee gefallen", wo der melancholische Schneefall vortrefflich gekennzeichnet wird. Auch die andere Weise zu einem Texte von Holst, „Höhenluft", ist fein erfaßt und sehr wirksam.

302. **Th. W. Werner:** Zwölf Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 6. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Mit gutem Können gearbeitete Lieder höheren Stils. Wenn auch die Melodie nicht immer unmittelbar quillt, so ist sie doch stets ausdrucksvoll und oft apart. Die Begleitung hält fast immer die Stimmung in einem gleich am Anfang angeschlagenen Motiv fest. Leider ist die hohe Lage zu sehr bevorzugt. Arno Nadel

303. **Wilhelm Friedemann Bach:** Allemande für zwei Klaviere, Neuausgabe von Joseph Pembaur d. j. Wunderhornverlag, München. (Mk. 3.—.)

304. **Ferruccio Busoni:** Fantasia contrapuntistica (Preludio al corale „Gloria al signore nei cieli" e fuga a quattro soggetti obligati sopra un frammento di Bach). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Das liebenswürdig-feierliche Tanzstück von W. F. Bach, von Pembaur ausgezeichnet arrangiert, wird immer neue Freunde finden, weil warmer und echt musikalischer Geist darin lebt und zu uns redet. Demgegenüber scheint es uns kaum wahrscheinlich, daß der arg komplizierten, unruhigen, vielfach unklaren Komposition Busoni's ein langes Leben beschieden sein wird: die gründlichste Beherrschung der Gesetze des Kontrapunkts allein tut es nicht, man muß auch die Formen mit wahrem Leben zu erfüllen verstehen.

305. **Joseph Haas:** „Wichtelmännchen." Sechs Tanzmärchen für Klavier zu zwei Händen. op. 27. Wunderhornverlag, München. (Mk. 3.—.)

306. **Joseph Schmid:** „Nachtgedanken." Drei Klavierstücke. op. 66. Ebenda. (Mk. 2.50.)

307. **Georg Stoeber:** Drei Klavierstücke. op. 5. Ebenda. (Mk. 4.—.)

308. **Julius Weismann:** „Sommerland." Fünf Klavierstücke. op. 32. Ebenda. (Mk. 4.—.)

Haas' Tanzmärchen sind ansprechende Stückchen in leichten Rhythmen, ohne besondere Tiefe der Erfindung, graziös und duftig; besonders ansprechend erschienen uns No. 1 und 4. Schmids „Nachtgedanken" muten etwas reichlich nächtlich an: das „Traumgesicht" wirkt fast beängstigend, der „Hymnus an die Nacht" mit seiner verworrenen Harmonik sehr fremdartig, der „Nächtliche Reigen" sehr wenig reigenhaft; überall zeigt sich ein Jagen nach Charakteristik, über dem alle musikalische Schönheit in die Brüche geht. An demselben Mangel leiden im gleichen Grade auch die Klavierstücke von Stoeber („Stürmische Wanderung", „Einsame Wolke", „Kindermärchen"), denen wir wenig Sympathie entgegenzubringen vermochten. Annehmbarer, aber in keiner Weise bedeutend sind Weismanns Stücke, unter denen das letzte durch schöne Melodieführung und Innigkeit sich auszeichnet.

309. **Cyril Scott:** Trois danses tristes pour piano. op. 74 (je Mk. 1.50.) — Deuxième suite pour piano. op. 75. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz. (No. 1, 3, 4 je Mk. 1.20, No. 2 und 5 je Mk. 2.—.)

Nach unserem Empfinden, das natürlich ganz unmaßgeblich ist, erstaunlich unschöne Musik, verworren, kalt, spröde im höchsten Maße. Ein elegischer, ein orientalischer, ein schmachtender Tanz: was wäre aus diesen Stimmungsmomenten bei gesunder musikalischer Anlage zu machen gewesen! Die Debussy gewidmete Suite, in der eine Tonart aufzufinden ein Kunststück ist, weiß nicht, wie sie zu dem Ehrennamen kommt, der uns durch Bach und Händel lieb geworden ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

310. **Maurice Moszkowski**: Six morceaux pour le piano. op. 83. Verlag: Julius Hainauer, Breslau. (No. 1, 3, 5, 6 je Mk. 1.50, No. 2 Mk. 2.—, No. 4 Mk. 1.—.)

311. **Guido von Samson-Himmelstjerna**: Sonate D-dur für Klavier. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Beide Werke zu spielen und öfter zu spielen ist eine wahre Wohltat, wenn man von modernsten und hypermodernen Erzeugnissen herkommt und die verschmachtete Seele ebenso laut wie das gequälte Ohr nach wirklicher Musik schreit, sei sie auch nicht epochemachend, nur klangschön, maßvoll in der Verwertung von Effekten und architektonisch klar. Moszkowskis Stücke sind sehr melodiös und einschmeichelnd, das Beste wohl der „Kanon" (No. 4). Bei Samson-Himmelstjerna's Sonate erfreut besonders das löbliche Streben, eine wirkliche Sonate mit klarem architektonischen Aufbau und greifbaren, schönen Motivgestalten zu schaffen. Daß das Werk, das sehr feine und bemerkenswerte Einzelheiten enthält (besonders im Allegro maëstoso und Scherzino, während das Thema mit Variationen farblos und uninteressant ist) nicht größer, bezwingender geraten ist, ist schade, aber immer doch sympathischer, als wenn eine sogenannte „Sonate" moderner Auffassung gegeben worden wäre.

Albert Leitzmann

312. **Felix Weingartner**: „Abendlieder", für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 51. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911 (No. 1—10 je Mk. 1.—).

Weingartners Lieder sind besonders in der Zeit, da ihr Schöpfer Direktor der Wiener Hofoper war, sehr viel gesungen worden. Ob das Interesse an ihnen auch jetzt noch so stark anhält, müßte eine statistische Zusammenstellung lehren. Ihr größter, vielleicht ihr einziger Vorzug war ihre Dankbarkeit. Sie lagen dem Sänger in der Kehle, der sich immer einen äußeren Erfolg holen konnte, und das ist ja für den normalen Konzertsänger das einzig erstrebenswerte Ideal. Aber man durfte sich nicht verhehlen, daß man es vorwiegend mit Klischeemusik zu tun hatte, die geschickt durch äußere Ausstattung ersetzte, was ihr an innerem Werte abging. Unvergleichlich höher steht der Zyklus „Abendlieder", Naturschilderungen, die sich oft bis zu grandioser Pracht erheben. Sehr wählerisch ist Weingartner nicht. Er setzt neben Christian Morgenstern ruhig Verse von Dahn, neben diesen Bethge und Benzmann, neben Hebbel Fr. Rosenthal, neben Lenau Karl Bienenstein und schließt mit Franz Evers. Aber diese in ihrer literarischen Qualität sich ganz merklich voneinander abhebenden Gedichte haben äußerlich das Gemeinsame, daß sie Naturstimmungen zum Ausdruck bringen. Abendläuten, Sonnenuntergang, Schwalben durch den Abend treibend, Frühlingsabend, Abendsegen, Sturmabend, Ein geistlich Nachtlied, Vergangenheit, Das alte Schloß, Nacht, das ist das Register, das in diesen Liedern aufgezogen wird. Vieles in der Technik ist auch hier die Frucht der Routine, vieles Schema, das bei gewissen Anlässen immer wieder verwendet wird. Aber der positive Ertrag der Lieder ist doch so groß, daß man das Erscheinen dieses Zyklus mit Freude begrüßen darf. Am besten gefallen mir der Sonnenuntergang, der Abendsegen, Ein geistlich Nachtlied und die Nacht. Die Klavierbegleitung ist nicht einfach. Es ist aber schließlich auch nicht die Pflicht der Liederkomponisten, für stümperhafte Begleiter zu schreiben.

313. **Jean Sibelius**: Acht Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 61. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig (No. 1, 3, 4, 5, 6, 8 je Mk. 1.—, No. 2 und 7 je Mk. 2.—).

Das neue Opus des namhaftesten finischen Komponisten der Gegenwart wird sich in ernsten Musikerkreisen bald Freunde geworben haben. Ist es auch nicht leicht zu behalten, was ja gewisse Alte immer ärgern mag, so hat es doch so viele harmonische und melodische Qualitäten, daß sich eine eingehendere Beschäftigung mit diesen Gesängen der ungestillten Sehnsucht belohnt macht. Die Stimmung des unendlichen Meeres zieht durch alle diese Lieder. Das Plätschern der Welle, das Brausen der Woge, hier ist es wieder in plastischen Tönen aufgefangen, und zwischendurch fühlt man das kalte Licht der silbernen Sichel. Alfred Julius Boruttau, der als Konzertsänger für die Lieder Sibelius' eifrige und erfolgreiche Propaganda macht, hat die Texte dieses Liederheftes in glattes und geschmackvolles Deutsch übertragen.

Dr. Ernst Rychnovsky

314. **Max Bruch**: Acht Stücke für Klarinette (oder Violine) und Bratsche (oder Violoncell). op. 83. Verlag: N. Simrock, Berlin (je Mk. 2.50 bis 4.—).

Seit langem habe ich mich nicht an so schöner Musik erfreut wie an diesen acht Stücken. Was für herrliche, in vornehmer, edler Schönheit strahlende Melodieen sind dem mehr als siebzigjährigen Komponisten eingefallen, und wie prächtig hat er sie verarbeitet, wie ungemein dankbar ist auch jedes Instrument bedacht worden! Ich bedauere nur, daß die Abneigung des Tonsetzers gegen Kammermusikwerke, von denen er freilich drei in seiner Jugend veröffentlicht hat, ihn abgehalten hat, aus diesen acht Stücken zwei richtige Trios zu machen. Aber auch so werden sie eine hochwillkommene Gabe sein. Besonders aufmerksam möchte ich auf No. 3, 5 (Rumänische Melodie) und 6 (Nachtgesang) machen. Durch ungemeine Frische der Erfindung sind die beiden in belebterem Zeitmaß gehaltenen No. 2 (h-moll) und No. 7 (H-dur) ausgezeichnet. Jedes Stück hat seine charakteristische Stimmung. Obwohl alle diese Stücke Hausmusik im besten Sinne des Wortes sind, verdienen sie auch die größte Beachtung seitens der konzertierenden Trio-Vereinigungen, zumal sie in den verschiedenartigen Besetzungen gleich klangschön sind.

315. **Maximilian Steinberg**: Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle. op. 5. Verlag: Belaieff, Leipzig. (Mk. 6.—.)

Eine tüchtige Arbeit, bisweilen gar zu sehr von klassischem Vorbild beeinflußt, aber inhaltlich zu dürftig, um mehr als ein vorübergehendes Interesse wachzurufen, dazu auch recht weitschweifig. Verhältnismäßig eigenartig, auch wirkungsvoll ist das Finale.

Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BRESLAU: Die soeben zur Rüste gegangene Opernspielzeit hat sich auch in ihren letzten beiden Monaten in der Hauptsache von unzähligen Engagements- und Attraktionsgastspielen genährt. Die ersteren ergaben die Verpflichtung des Heldentenors Hochheim aus Hamburg, des Chemnitzer Baritonisten Bürstinghaus, und des bereits im hiesigen „Schauspielhaus" erprobten Baßbuffos Wilhelmi. Ein numerisch ziemlich kümmerliches Resultat, wenn man den Aufwand an Zeit und Mühe in Rechnung stellt, der es zeitigte. Denn in Wirklichkeit hat die unausgesetzte Gastspielerei jede intensivere künstlerische Betätigung unserer Oper lahm gelegt. Den beiden Dresdener Dauergästen, Margarete Siems und Friedrich Plaschke, verdanken wir einige interessante Abende. Mit einer ausnahmsweise lediglich durch eigene Kräfte bestrittenen Vorstellung der „Götterdämmerung" beschloß ein Wagner-Zyklus, der aber diesen stolzen Namen kaum verdient, da ihm, wie in früheren Jahren, wiederum der als Ausgangspunkt der Entwickelung Wagners unentbehrliche „Rienzi" fehlte, die in ihren künstlerischen Ergebnissen ungewöhnlich dürftige Opernspielzeit.

Dr. Erich Freund

DORTMUND: Als Ersatz für die auf nächsten Herbst verschobene Richard Strauß-Woche brachte uns die diesjährige Spielzeit vor Schluß noch den „Rosenkavalier". Bei der musterhaften, lebenswahren Inszenierung des Direktors Hofmann und der peinlichen musikalischen Einstudierung Wolframs, dessen künstlerisches Empfinden die Szenen, in denen die Musik oder das Wort der Dramatik entbehren, genußreich hervorhob, hatte das mit großen lyrischen Schönheiten ausgestattete Werk einen glänzenden Erfolg, der bei fünfmaliger Wiederholung stets ein volles Haus sicherte und unser im allgemeinen recht zurückhaltendes westfälisches Publikum zu stürmischem Beifalle hinriß. Daran hatten die Hauptdarsteller verdienten Anteil. Mit resignierter Innigkeit sang Frl. Stelcyk die Fürstin, Frl. Mayer-Olbrich war eine resolute Sophie, Frl. Stylianides und Scherer ein raffiniertes Intrigantenpaar und Frau Wildbrunn in Spiel und Gesang ein hervorragender eleganter Oktavian. Bark gab den Ochs mit derber Komik, Theurer glänzte in der italienischen Arie, und Reisinger blieb der Rolle des Faninal nichts schuldig.

Heinrich Bülle

HALLE: Opernfestspiele. Um den großen Meister der Symphonie auch in der Eigenschaft als dramatischen Tondichter im hellsten Lichte zu zeigen, hatte Geh. Hofrat M. Richards eine Festvorstellung des „Fidelio" angesetzt. In künstlerischer Hinsicht stand die Aufführung, trotzdem von eingehenden Proben keine Rede sein konnte, auf einer rühmenswerten Höhe. Hans Tänzler (Florestan) und Edith Walker (Leonore) schufen ein ergreifendes Bild des erschütternden Seelendramas. Nicht ganz auf derselben Höhe bewegte sich H. Bischoff (Pizarro), der für seinen verhinderten Kollegen Baptist Hoffmann rettend eingesprungen war. Alfred Kase (Don Fernando) und Peter Lordmann (Rocco) stellten ebenfalls lebensvolle Gestalten auf die Bühne, während das Münchener Künstlerpaar Paul Kuhn (Jaquino) und Charlotte Kuhn-Brunner (Marzelline) eine kleine Enttäuschung bereiteten. Das Orchester hielt sich unter Eduard Mörikes belebender Leitung recht brav, doch ließ es den Wunsch aufkeimen, daß der Streichkörper noch wesentlich verstärkt werden und qualitativ noch erheblich gewinnen muß, um der Stadt Halle durchaus würdige Kunsttaten zu vollbringen. Das trat noch deutlicher in der „Tristan"-Aufführung zutage. Obgleich Arthur Nikisch der Vorstellung den Stempel seines Geistes aufdrückte, war es doch nicht möglich, klanglich über das unzureichende Orchester (nur 52 Musiker) hinwegzukommen. Paul Knüpfer bot als Marke eine prachtvolle Leistung. Ebenso interessierten Jaques Urlus als Tristan und Robert vom Scheidt als Kurwenal. Während die taufrische Stimme der Brangäne (Lisbeth Ulbrich) Herz und Sinne gefangen nahm, schien mir Zdenka Faßbender als Isolde nicht so glänzend disponiert wie früher, doch stand sie darstellerisch auf bewundernswerter Höhe. Recht gut gefiel unser Otto Rudolph als Melot.

Martin Frey

HELSINGFORS: Dieser Winter machte unser Publikum bekannt mit Puccini's „Bohême", die unter Leitung von Georg Schnéevoigt mit dem Rigaer Orchester eine glänzende Aufführung erlebte. Mimis Partie wurde vollendet von Frau Nast von Frenckell und Rodolphes Partie von dem stimmbegabten L. Lafitte wiedergegeben. Von anderen Operngastspielen sind die ausgezeichneten italienischen Vorstellungen unter A. Vigna zu erwähnen, wobei besonders der „Barbier" und „Rigoletto" mit E. de Hidalgo (Rosina und Gilda) und F. Federici (Figaro und Rigoletto) großen und wohlverdienten Erfolg errangen.

Axel von Kothen

KOBURG: Auch in der verflossenen Saison machte sich in dem Intendantenposten ein zweimaliger Wechsel nötig; nach dem Tode des Baron von Meyern-Hohenberg wurde der Intendantenposten interimistisch wieder wie schon früher durch Geh. Hofrat Benda besetzt, bis vor kurzem der erst im 32. Jahre stehende Hr. Holthoff von Faßmann zur Führung der Intendanturgeschäfte berufen wurde. Der Genannte stand bisher als Oberleutnant in einem Gardekavallerieregiment; man scheint also auch hier den Offiziersstand als prädestiniert für die Leitung eines Kunstinstitutes anzusehen; allerdings hat Herr von Faßmann sich im letzten Jahre am Posener Stadttheater und am Königlichen Schauspielhaus in Berlin sowohl im Verwaltungsdienst als in der Regieführung für seinen Posten etwas vorbereitet. Das Hoftheater hatte im allgemeinen in der letzten Saison weder künstlerisch noch finanziell besondere Erfolge zu verzeichnen: vor allem fehlt es seit dem Abgang Carl Pohligs an einem ersten Dirigenten, der über der Materie stehend die Kraft besitzt, Bühne und Orchester in seine Auffassung und Empfindung zu bannen und mit sich fortzureißen. Auch in dem Solisten-Ensemble haben vielfache Veränderungen stattgefunden, die keine Verbesserungen oder wenigstens vollwertigen Ersatz mit sich brachten. Als Novitäten gab es Puccini's „Butterfly", den „Liebespfad", eine harmlose komische Oper eines

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einheimischen Komponisten, sowie kurz vor Schluß der Saison Strauß' „Rosenkavalier" in einer äußerlich glänzenden Ausstattung mit den stilvollen Dekorationen aus dem Atelier unseres Dekorations-Altmeisters Prof. Brückner. In der Titelrolle überraschte Frl. Greß durch ihre absolute musikalische Sicherheit, schöne Tongebung, Vortrag und temperamentvolles Spiel. Die Überhastung in der Einstudierung ließ in der Aufführung hörbare Mängel zurück, ohne jedoch zu direkten Störungen Anlaß zu geben, so daß das herrliche Werk auch hier seinen Triumphzug fortsetzen konnte. Außerdem wurden von größeren Werken der „Ring", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Fliegender Holländer", „Fidelio", „Freischütz", „Prophet" unter der Leitung von Lorenz, „Figaros Hochzeit" unter der ungenügenden Direktion von Josef Ruczek zur Aufführung gebracht. Wesentliche Verdienste um stilgerechte Inszenierung und seelenvolle Belebung der Ensembleszenen hat sich Oberregisseur Godi Mahling durch seine zeitgemäße Regieführung erworben.

Otto Baldamus

MILWAUKEE: Durch das Gastspiel der Chicago Grand Opera Company wurde unseren Musikliebhabern in knapp bemessener Dosis ein Genuß bereitet. Es fanden drei Aufführungen statt. Dafür war diesmal unsere städtische Musikhalle, das Auditorium, die etwa 8000 Personen faßt, und die bisher nur Caruso's Auftreten zu füllen vermochte, gewählt worden. Zunächst stand Richard Strauß' „Salome" auf dem Spielplan. Ungeachtet vieler Angriffe, die das Werk auch hier im voraus erleiden mußte, hatte es einen durchschlagenden Erfolg. Zu der tadellosen orchestralen Leitung von Cleofonte Campanini kamen eine berückende Ausstattung und hervorragende Leistungen der Solisten Mary Garden (Salome), Charles Dalmorès (Herodes), Hector Dufranne (Jochanaan), Eleonora Cisneros (Herodias) und Edmund Warnery (Narraboth). Massenet's „Thais" fand ebenfalls großen Anklang. Die Hauptpartieen waren mit den gleichen Kräften besetzt. Mit Spannung sah man sodann der Aufführung von Puccini's neuem Werke entgegen: „The Girl of the Golden West". Hier fesselte vor allem das amerikanische Sujet und die realistische Ausstattung im Stil von Belasco, der hierzulande ähnlichen Ruf wie Reinhardt in Deutschland genießt. In musikalischer Hinsicht hatte man anderes erwartet; man genoß die Oper eines Italieners, der ein amerikanisches Sensationsmelodrama als Libretto benützt hatte. Ausgezeichnete Kräfte waren für die Besetzung der Hauptpartieen herangezogen worden: Carolina White (Minnie), Amadeo Bassi (Johnson) und Mario Sammarco (Rance). Max Fischer

MOSKAU: Die Aufführungen der Privatoper Sergei Zimin's im Theater Ssolodownikow in der vergangenen Saison haben die kühnsten Erwartungen übertroffen und bedeuteten nicht nur künstlerisch, sondern auch finanziell einen großen Erfolg. Es haben 236 Vorstellungen stattgefunden, wovon 113 auf zehn russische, 123 auf zwölf ausländische Werke fallen. Die Neueinstudierungen folgten einander Schlag auf Schlag. Die Hauptrollen waren glänzend besetzt, die Chöre ausgezeichnet, die Inszenierung sehr geschickt und stimmungsfördernd, das Orchester unter Leitung von E. Plottnikow, S. O. Palitzin und Max Kuper gediegen. Die größte Aufführungsziffer (32) erreichte „Quo vadis" von Nougouès, in der die seichte Musik wohl weniger Zugkraft erwies, als die prächtige Ausstattung und die stilvoll ausgeführten Dekorationen. Puccini's „Bohême" (16) hat eine freundliche Aufnahme gefunden, „Madame Butterfly" eine glänzende (20). Die Dekorationen stammten von dem japanischen Künstler Jamakowa. Wera Lutze verkörperte in Gesang und Spiel anmutig die Titelheldin; W. Peacoek als Amerikaner und M. W. Botscharow als Konsul waren beide ausnehmend gut. Tschaikowsky's „Pique Dame" (17) hat ihren großen Erfolg W. Damaew zu verdanken. Der frühere Kosak ist jetzt zu einem vorzüglichen Tenor herangereift. Eine neue Oper, „Der Verrat" (13) von Michael Ippolitow-Iwanow, erlebte ihre Uraufführung. Die orientalisch gefärbten Melodieen bieten vieles Schöne. Als Zarina von Georgien zeichnete sich W. Petrowa-Zwanzewa aus, die, bei reicher stimmlicher Begabung, Darstellungsgeschick und echtes Bühnentemperament besitzt. Ferner sind als hervorragende Leistungen zu bezeichnen Moussorgski's „Chowantschina" (18) und Rimsky-Korssakow's „Schneemädchen". Als veristischer Spätling erschien Leoncavallo's Oper „Pagliacci"; als eine Perle der Tonkunst erwies sich der Zweiakter von Rimsky-Korssakow „Mozart und Salieri". „Traviata", „Die Mainacht", „Faust", „Onegin" u. a. vervollständigten das Repertoire. Von Künstlern sind noch zu nennen: die Damen S. J. Drousiakina, A. E. Rostowgewa, die Herren N. J. Speranski, N. A. Schewelew, W. M. Trubin und der begabte Regisseur Peter Sergei Olenin. — In der Kaiserlichen Oper haben 219 Aufführungen stattgefunden, darunter 49 Balletvorstellungen. Das Repertoire bot wenig Abwechslung. Als Neueinstudierungen wurden „Bohême" (mit Ssobinow) und „Don Quichotte" von Massenet mit F. Schaliapin geboten. Im Gesangspersonal zeichneten sich neben den Genannten aus: A. Neschdanowa, Gukowa, Antarowa, Dobrowolska, Bogdanowitsch, Grysunow u. a. Ein Ballet „Das rote Blümlein" erlebte seine Uraufführung. Die reizende Musik dazu ist von Hartmann, einem jungen Tondichter, der in letzter Zeit sich bemerkbar macht. Die Dirigenten Suck und der temperamentvolle Emil Kuper verfügten über ein ausgezeichnetes Orchester. — Vier Opernvorstellungen haben wöchentlich im Volkstheater stattgefunden. Viel Neues wurde dort nicht geboten; es war das sich immer wiederholende Repertoire von russischen und ausländischen Opern; Sänger und Orchester konnten befriedigen. Der „Don Quixote" von Wilhelm Kienzl ist hier zum ersten Male in Rußland über die Bühne gegangen und zwar mit dem größten Erfolg. — Ein Unternehmen, das die Wiederbelebung alter Opern zum Zweck hat, darf nicht unerwähnt bleiben. An der Spitze stehen Prof. von Glehn und Michael Zwanzew als Regisseur. Die Oper „Daphne" von Marco da Galliano wurde dazu gewählt, die als erste Oper in Mantua 1608 auf die Bühne gebracht wurde. Die für das Orchester vorgeschriebenen Instrumente gehören der Vergangenheit an und mußten durch andere

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ersetzt werden. Prof. von Glehn hat diese Aufgabe aufs glücklichste gelöst, indem er sein Orchester mit Guitarren, Harfen, Clavecin und Balalaikas von zartem Ton besetzte. Die Dekorationen waren nach alten Stichen hergestellt; die Sänger suchten sich in Gesang und Spiel so weit als möglich dem Stil der Zeit, der das Werk entstammt, anzupassen. Die Aufführung gelang vortrefflich und mußte wiederholt werden.

E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Pfitzners „Armer Heinrich" erfuhr im Münchener Prinzregenten-Theater, der idealen Stätte für Wagnersche und in Wagnerschem Stil geschriebene Werke, eine vom „Neuen Verein" dankenswerterweise veranstaltete Aufführung, die dem anwesenden Komponisten zum Schluß starken Beifall einbrachte. Hans Pfitzner führte mit bemerkenswerter Umsicht selbst die Regie, während das sonst für Opernaufgaben nicht herangezogene Konzertvereinsorchester unter Dr. Rudolf Siegel, der trotz mangelnder Theaterroutine das Ganze straff zusammenhielt, im versenkten Orchesterraum klangschön wirkte. Die technische Leitung hatte Hofrat Klein von der Hofoper, die — obwohl immer noch im „Kriegszustand" mit Pfitzner — die Aufführung durch kostenlose Überlassung des Theaters gefördert hatte. Das Sängerpersonal war ad hoc zusammengestellt von drei Bühnen, der Männerchor wurde von Herren der hiesigen Gesellschaft ausgeführt. In erster Linie ragten hervor die Herren Erb (Stuttgart) in der Titelrolle und Kase (Leipzig) als Dietrich, von denen insbesondere der letztere zu den hervorragendsten Vertretern seines Faches (Bariton) zu gehören scheint. Herr Wissiak (Straßburg) als Arzt konnte weniger befriedigen, und auch die Damen Gärtner (Straßburg) als Hilde und Croissant (Straßburg) als Agnes konnten sich nicht ganz auf der Höhe der beiden erstgenannten Herren halten, wenngleich Frl. Croissant in Spiel und Erscheinung die Gestalt sehr poetisch gab. Über das Werk selbst, das als bedeutendste Manifestation der unmittelbaren Wagnernachfolge in Deutschland gelten muß, meines Erachtens aber schon seiner stofflichen und musikalischen Monotonie wegen unseren Bühnen kaum dauernd erhalten bleiben wird, läßt sich ja kaum mehr etwas Neues sagen. Pfitzner selbst hat in der „Rose vom Liebesgarten" gezeigt, daß er auch eigene musikalische Wege zu gehen vermag, und wenn es ihm endlich gelingt, sein drittes Bühnenwerk auf eine wirklich dramatische Dichtung zu schreiben, so dürfen wir wohl eine romantische Oper von hoher Schönheit erhoffen. — „Zlatorog", eine Oper in drei Akten und einem Vorspiel von Victor Gluth, dem bald 60jährigen, in München als Akademieprofessor lebenden Komponisten deutsch-böhmischer Herkunft, erlebte im Münchner Hoftheater ihre Wiederaufführung in umgearbeiteter Fassung, nachdem das gleiche Werk bereits an dieser Stätte vor 26 Jahren unter dem Titel „Der Trentajäger" zur Uraufführung gebracht worden war. Da mir die erste Fassung der Oper nicht bekannt ist, so muß ich mich darauf beschränken, das Werk in seiner gegenwärtigen Gestalt zu besprechen. Vielleicht hätte Gluth unter Beherzigung des Wagnerschen Mahnrufs: „Kinder, macht Neues, sonst holt euch der Teufel der Unproduktivität" besser daran getan, eine neue, lebensvollere Oper zu schreiben, statt so viele Mühe und Kraft auf einen Stoff zu verschwenden, der nun einmal undramatisch ist und bleibt. Die Personen des nach Baumbachs süßlicher Dichtung gearbeiteten Textbuches können eben auf der Bühne kein dauerndes Interesse erwecken, und die überaus dürftige Handlung schleppt sich an der Hand von Trink- und Tanzszenen mühevoll durch drei Akte hin, nachdem das Vorspiel schon deshalb keinem unmittelbaren Verständnis begegnen konnte, weil die wichtigsten Dinge den hinter der Szene singenden Chören anvertraut sind. Zlatorog ist ein mystischer weißer Gemsbock mit goldenen Krickeln, der die sagenhaften Schätze des Triglav hütet. Ein Jäger aus dem Trentatal, ursprünglich von den Bergfeen zu seinem Beschützer bestellt, läßt sich von seiner Liebsten verleiten, auf Zlatorog zu schießen, um so Herr der Schätze zu werden; doch der Schuß geht fehl, und der kühne Jäger wird zur Strafe von einem Felssturz zerschmettert. Dies ist der für einen Opernabend schwerlich ausreichende Kern der Handlung, die vom Episodenwerk reichlich überwuchert wird. Daß diese Episoden mit ihrer Gelegenheit zu slawischen Volkstänzen und Liedern einen Musiker reizen mußten, der seine Ideale in der älteren romantischen Oper sieht, kann man verstehen; verständlich bleibt auch noch, daß man im Jahre 1885 solch eine Oper zur ersten Aufführung brachte. Heute aber, bald 30 Jahre nach dem Tode Wagners, sollte man sich über die innere künstlerische Unmöglichkeit einer zwischen Marschner, Weber und dem jüngeren Wagner stilistisch schwankenden Oper deutlich klar geworden sein, so daß man, bei aller Rücksichtnahme auf einen sympathischen und der Förderung werten Künstler, doch die kostbaren Kräfte unserer Hofoper mit zukunftsreicheren Aufgaben hätte bedenken können. Gluth ist ein guter und ehrlich strebender Musiker, der klangvoll für Singstimmen und Orchester zu schreiben weiß, insbesondere auch über einen recht wirkungsvollen Chorsatz verfügt. Was ihm aber abgeht, ist das rechte Bühnenblut, die Gabe zu packen, eine wirklich ergreifende Situation zu unmittelbarem Miterleben zwingend zu gestalten. Über ein gewisses Durchschnittsniveau liebenswürdigen, aber selten persönlichen Musizierens kommt diese Partitur nirgends hinaus. Zur Aufführung waren die besten Kräfte des Hoftheaters aufgeboten worden: Mottl selbst leitete das Orchester, die Regie Wirks und die Maschinenkünste Kleins taten ihr möglichstes, auf der Bühne standen in den Hauptrollen die Damen Faßbender und Tordek, die Herren Wolf und Schreiner; auch die kleineren Rollen waren gut besetzt. So konnte der Komponist wohl mit der Wiedergabe seines Werkes in jeder Hinsicht zufrieden sein. Das Publikum schien mit seinem Beifall nicht zu kargen, der in erster Linie den ausgezeichneten Mitwirkenden, dann aber auch dem greisen Autor herzlich entgegenklang.

Dr. Edgar Istel

PARIS: Zu dem alten Mißbrauch der Opernmusik im Konzertsaal kommt jetzt auch der entgegengesetzte, daß man Konzertmusik auf die Bühne zerrt. Den Anfang machte in der Großen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Oper die Bühnenaufführung von Berlioz' „Faust", obschon bereits der Gounod'sche dort das meistgespielte Werk ist. Noch geschmackloser ist aber heute die Verwandlung der berühmten Orchesterrhapsodie „España" von Emanuel Chabrier in ein Ballet unter Hinzufügung allerlei kleinerer Stücke des Komponisten, von denen er die meisten nur für das Klavier geschrieben hat und die von anderer Hand orchestriert wurden. Chabrier's Erben haben nicht protestiert, weil die Große Oper mit diesem Ballet die Wiederaufnahme der seit 1894 nicht mehr gegebenen dreiaktigen Oper „Gwendoline" verband. Noch eifriger bei der Sache war die Witwe des Textdichters der „Gwendoline", Catulle Mendès, die selbst eine bekannte Dichterin ist. Sie verfaßte selbst die Choreographie des neuen Ballets. Da sich unter den kleineren Werken Chabrier's nicht genug spanische Musik vorfand, so verlegte sie den Schauplatz des Balletts in ein französisches Dorf, wo sie die von Mottl orchestrierte „Bourrée fantasque", die „Joyeuse Marche", die „Danse villageoise" und „Sous-Bois", vielleicht das beste Klavierstück Chabriers, anbringen konnte. Eine Truppe spanischer Tänzer dringt in das französische Dorf ein, und ihr aufregender Einfluß bringt ein vornehmes und ein bäurisches Liebespaar einander näher. Dieser Balletstoff ist nicht schlechter als mancher andere, aber Chabrier würde zu seinen Lebzeiten eine solche Zurechtmachung seiner Musik jedenfalls zurückgewiesen haben. Sehr erfreulich war dagegen die Wiederaufführung der „Gwendoline", obschon sowohl Mendès als Chabrier in diesem Werk zu auffallend wagnerisiert haben. Die Leidensgeschichte dieses Werkes entspricht denn auch derjenigen der Werke Wagners. Nach langen unnützen Versuchen in Paris trugen es Chabrier und Mendès im Jahre 1886 nach Brüssel. Von dort wurde es drei Jahre später durch Mottl nach Karlsruhe und kurz darauf von Hermann Levi nach München gebracht. In Frankreich kam Lyon Paris zuvor, und als endlich im Dezember 1893 die Große Oper „Gwendoline" aufführte, war Chabrier, der im folgenden Jahre im Alter von 52 Jahren starb, schon geistig umnachtet und fragte, als man ihn mit Mühe in die Oper gebracht hatte, von wem die Musik sei. Die Russin Kusnezowa sang diesmal die Titelrolle, die zugleich die Eigenschaft einer Koloratursängerin und die eines dramatischen Sopranes verlangt, und zwar viel besser, als ihre Vorgängerin Berthet, während der Bariton Duclos in der Partie des dänischen Seeräubers die Erinnerung an Renaud nicht verwischte. Das Publikum zeigte sich diesmal ebenso warm, wie es vor 18 Jahren kalt geblieben war, und so wird sich „Gwendoline" vielleicht neben Saint-Saëns' „Samson und Dalila" als kurze Oper, die man mit einem Ballet verbinden kann, auf dem Spielplane halten und das zusammengeflickte Ballet überdauern, mit dem man sie zusammengekoppelt hat. — Maurice Ravel, der sich durch seine überaus komplizierten Klavierstücke und einige verwegene Orchestermusik einen Namen gemacht hat, aber durch seine Originalität den Rompreis verscherzte, ist trotzdem früher als die meisten Rompreise mit einem Einakter auf die Bühne der Komischen Oper gelangt. Man erwartete etwas Originelles von ihm, aber was er brachte, war noch mehr als originell, nämlich einfach verrückt. Franc-Nohain hatte im Jahre 1904 im Odeon ein kleines Verslustspiel „L'heure espagnole" aufführen lassen, das 27 mal gespielt werden konnte, von dem aber damals niemand dachte, daß es in Musik gesetzt werden sollte. Ravel hat es auch offenbar nur auserkoren, um einen wahren musikalischen Galgenhumor zu entwickeln, und das ist ihm auch gelungen. Ein Maultiertreiber imponiert der leichtsinnigen Frau eines Uhrmachers, indem er zwei große Standuhren, in denen sich ihre beiden Liebhaber, ein alter Finanzmann und ein überspannter und übersinnlicher Dichter, verbergen, die Treppe hinauf- und hinunterträgt. Dadurch sticht er die beiden andern aus, die obendrein genötigt sind, dem heimkehrenden Uhrmacher die beiden großen Uhren abzukaufen. Im Lustspiel mußten sie überdies den Kraftmenschen bezahlen, damit er ihnen die Uhren ins Haus schaffe. In der Oper ist wenigstens dieser Schluß weggefallen, aber alles übrige ist geblieben und von Ravel mit einem solchen musikalischen Naturalismus behandelt worden, daß die Sänger genötigt sind, absichtlich falsch zu singen und dabei den Tonfall der gewöhnlichen Rede beizubehalten. Nur dem Tenor, der den Dichterjüngling darstellt, ist es gestattet, hier und da einen kleinen melodischen Anlauf zu nehmen, den die ungeduldige liebesdurstige Uhrmacherin sofort mit schreiender Dissonanz unterbricht. Ravel hätte immerhin noch besser daran getan, aus dem Schwank Franc-Nohain's bloß eine Pantomime mit Musik zu machen, denn ein solcher Mißbrauch der Gesangsstimmen, wie er ihn hier betreibt, wirkt durchaus nicht komisch, sondern ekelt bloß an. Jules Massenet's zweiaktige Oper „Therese", welche die Komische Oper mit der Originalitätshascherei Ravel's verband, ist eine Annäherung an die neuitalienische Manier der Sensationsopern. Georges Cain hat eine alte Novelle Claretie's nach diesem Rezept zugeschnitten. Die wenigen lyrischen Momente des Buches hat Massenet ungefähr so wie im „Werther" behandelt und den revolutionären Hintergrund nur mit einigen groben Strichen angedeutet. Die Aufnahme war sehr günstig. — Paris ist in diesem Frühjahr von zwei russischen Opern- und Balletunternehmungen beglückt worden. Die erste davon wurde im Theater Sarah-Bernhardt eröffnet und bot sechs Opern und vier Ballette. Die Opern wurden abwechselnd in russischer und französischer Sprache gesungen. Den Anfang machte die „Russalka" von Dargomyschski (1813—1859), und diese Wahl war vielleicht nicht die beste, denn trotz der Verwendung der von Puschkin bearbeiteten russischen Legende von der verlassenen Geliebten, die sich in eine Nixe verwandelt, um den Ungetreuen nach langen Jahren in die Flut zu locken, ist diese lange und handlungsarme Oper doch im ganzen wenig national gehalten. Der Komponist, der die „Russalka" im Jahre 1855 schrieb, pendelt zwischen Weber und Donizetti hin und her und vergißt nie, daß in den Arien und den Ensemblesätzen auf einen getragenen Satz ein flottes Allegro folgen muß, ob es zur Stimmung paßte oder nicht. Die berühmte

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wagnersängerin Litvinne fühlte sich in der Titelpartie nur musikalisch, aber nicht darstellerisch zu Hause, und das gleiche gilt noch mehr von den übrigen Darstellern. Nicht viel besser als die „Russalka" wurde Rubinsteins „Dämon" aufgenommen. Glücklicher war die dritte Neuheit „Die Zarenbraut" von Rimsky-Korssakow, die aus dem Jahre 1901 stammt. Auch Tschaikowsky's „Eugen Onjegin" erregte Interesse. Man begreift nicht, daß dieses Werk, das seit 1886 schon so manche deutsche Bühne erobert hat, in Frankreich noch ganz unbekannt war. Das in sieben Bilder zerfallende Textbuch ist freilich für französische Begriffe etwas langweilig und weitschweifig. Es fällt auch unangenehm auf, daß der Komponist der leichtsinnigen koketten Olga eine tiefe Altpartie zugelegt hat, aber keine andere russische Oper ist so reich an musikalisch wertvollen und dankbaren Gesangsstücken. Sowohl das Arioso des unglücklichen Lenski vor dem verhängnisvollen Zweikampf als der Ausbruch der Verzweiflung des Onjegin, nachdem er zu spät seine Liebe zu Tatiana entdeckt hat, mußten wiederholt werden. Der Tenor Bolschakow und der Bariton Baklanow verdienten diese Auszeichnung vollkommen, aber auch Frau Tscherkaskaja als Tatiana, Frau Markowa als Amme und der zweite Tenor Andrejew in der komischen Partie des Monsieur Triquet boten vorzügliche Leistungen, so daß man über das ungenügende Zusammenspiel des Orchesters ziemlich leicht hinwegsehen konnte.

Felix Vogt

PRAG: Die heurigen Maifestspiele brachten in ihrem musikalischen Teile Aufführungen des „Tristan" und der „Meistersinger" und eine italienische Stagione. Also verhältnismäßig nur wenig von deutscher Musik. Um den Aufführungen der Wagnerschen Werke, die Paul Ottenheimer mit packendem Schwung dirigiert hat, den Glanz des Festspielmäßigen zu verleihen, hat man auch heuer wieder eine Reihe namhafter Künstler zu Gaste geladen. Die Isolde sang Cäcilie Rüsche-Endorf, den Tristan Jacques Urlus, die Brangäne Margarethe Matzenauer und den Kurwenal Anton van Rooy. In den „Meistersingern" wirkten mit Lilly Hafgreen-Waag als Evchen, Kurt Sommer als Walter Stolzing, Anton van Rooy als Hans Sachs, Paul Knüpfer als Pogner, Josef Geis als Beckmesser und Hans Rüdiger als David. Beide Aufführungen standen auf respektabelster künstlerischer Höhe und lösten in dem empfänglichen Publikum stärksten Beifall aus. Die italienische Stagione stand wieder unter der Leitung Arturo Vigna's. Sie hat mit wechselndem Glück sich abgewickelt. Daß sie nicht so elementar gewirkt hat wie in den ersten Jahren, hat seinen gewichtigsten Grund darin, daß Vigna in der Wahl seiner Künstler diesmal keine besonders glückliche Hand gehabt hat. Es war nicht durchwegs Material erster Güte, das heuer nach Prag importiert wurde. Wenn man sich im Auslande schon so leidenschaftlich für die Kunst seiner Heimat einsetzt, wie Vigna dies mit dem ganzen Einsatz seiner hervorragenden Dirigentenqualitäten sinnenfällig tut (für ein deutsches Publikum vielleicht zu sinnenfällig), so darf man den Erfolg nicht durch mittelmäßige Kräfte in Frage stellen. Es ist das unbestreitbare Recht des Zuhörers, der für eine Vorstellung das Dreifache der gewöhnlichen Preise zu bezahlen hat, an die Leistungen den strengsten Maßstab anzulegen, er darf verlangen, daß ihm dafür wirklich etwas Erstklassiges geboten wird. Wenn aber von den fünf Mitwirkenden drei nicht mehr leisten, als auf jeder besseren deutschen Bühne geleistet wird, so ist das ein Mißverhältnis, das nicht ohne Folgen bleibt. Signora Ceresoli, die Altistin, und Miß Lawrence, die dramatische Sopranistin, stehen hart an der Grenze des Mittelmäßigen, und Francesco Navarrini, der Bassist, wirkt nur noch durch die kluge Ökonomie seiner verblühten Mittel. Bleiben also nur zwei Sterne übrig: Mattia Battistini und Elvira de Hidalgo. Sie haben denn auch das Niveau gehalten. Ihnen vor allen galten die stürmischen Bezeugungen des Beifalls, zu denen das Publikum wiederholt hingerissen wurde. Auf der Höhe standen die Aufführungen von Verdi's „Maskenball" und „Rigoletto". Thomas' „Hamlet" mit Battistini in der Titelrolle hat musikalisch und dramatisch nicht interessieren können, und Mozarts „Don Giovanni" litt an Vigna's geringer Vertrautheit mit dem Stile Mozarts. Vom heimischen Ensemble hat sich ganz besonders unser lyrischer Tenor Alfred Piccaver neben Battistini und der Hidalgo glänzend behauptet. Die Mühen der Regie hat Kurt Stern zu tragen gehabt. So weit die vorhandenen Mittel reichten, hat er sich mit Erfolg bemüht, den Maifestspielen einen glänzenden Rahmen zu geben.

Dr. Ernst Rychnovsky

STRASSBURG: Die letzten Wochen der im ganzen recht sterilen Saison brachten als Neuheit nur noch Humperdincks „Königskinder", ein meines Erachtens von manchen Seiten stark überschätztes Werk. Die Handlung mit ihrem unerquicklichen Schluß entbehrt jeglicher Logik, deren auch ein Märchen nicht entraten kann, und der Musik ist nur die kontrapunktisch technische Geschicklichkeit und gutklingende Instrumentation nachzurühmen, während die thematische Erfindung direkt armselig, und die Durcharbeitung mit ihren ewigen Sequenzen völlig konventionell ist. Die Aufführung unter Büchel, mit Dina Mahlendorff und Adam Würthele in den Hauptrollen, war zufriedenstellend. — Zu erwähnen ist dann noch ein Gastspiel der stimmgewaltigen Frau Matzenauer (Amneris, Ortrud) und eine im Aufbau und Stil wunderschöne „Tristan"-Interpretation durch Pfitzner. Freilich sind die Titelrollen bei uns nicht gerade ideal besetzt, und die Inszenierung, von Pfitzner sonst feinsinnig geleitet, stand in den Schlußszenen nicht ganz auf gleicher Höhe. — Wie gewohnt, schloß die Spielzeit mit dem „Ring"-zyklus, der aus mancherlei Gründen diesmal matter und schwungloser ausklang, als sonst. Sophie Wolf aus Köln gastierte dabei — mit schönem Erfolge — zum erstenmal, als Sieglinde, in ihrer Vaterstadt. Möge die weitere Operndirektion des als Musiker so schätzenswerten Pfitzner uns vor allem reicheres Repertoire und bessere Solokräfte in manchen Hauptfächern bringen. — Mit einer flotten „Zigeunerbaron"-Aufführung öffnete auch das im März eingegangene Operetten-(Eden-)Theater aufs neue seine Pforten, um aber bald wieder in den sandigen Untiefen der modernen Seichtigkeiten

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu landen, die sein Schifflein leicht wieder zum Stranden bringen können.

Dr. Gustav Altmann

KONZERT

BADEN-BADEN: In zehn Abonnementskonzerten, einigen Symphoniekonzerten, verschiedenen Kammermusik-Abenden, worunter ein Reger-Abend (mit dem Komponisten am Klavier) an erster Stelle steht, wurde im vergangenen Halbjahr eine reiche Übersicht über musikalischen Klassizismus und Modernismus gegeben. Pablo Casals, Marteau, Kreisler, Friedberg, Elly Ney, Margarete Preuse-Matzenauer, Marta Leffler-Burckard, Elena Gerhard, Frau Bellwidt, G. A. Walter, Lafitte sollen aus der stattlichen Zahl hier gastierender Instrumental- und Vokalsolisten besonders hervorgehoben werden. In einem Novitätenabend hinterließen die feinstimmigen „Nuages" von Debussy, der frisch gesunde „Frühling" von V. Reifner und Baußnerns Champagner-Ouvertüre großen Eindruck, während Ljadows „Kikimora" abgelehnt wurde. Eine ausgezeichnete Interpretation durch Kapellmeister Paul Hein, der sämtliche Orchesterkonzerte mit jeweils größtem künstlerischen Erfolg dirigierte, erfuhr Strauß' „Also sprach Zarathustra"; Paul Scheinpflug und Gernsheim wurden mit ihren neuen Ouvertüren freundlich aufgenommen. Besonderen Wert legte Hein auf stilvolle Deutungen von Beethoven und Brahms; des letzteren „Deutsches Requiem" wurde vom Chorverein unter August Scharrers Leitung eindruckstief aufgeführt. Otto Schäfer, der Dirigent des Caecilienvereins, brachte Carl Bleyle's Chorwerk „Mignons Beisetzung" zur achtunggebietenden Uraufführung. Mit feinsinnigen Kammermusik-Liedern führte sich Hofkapellmeister Richard hier vorteilhaft als Komponist ein. — Festliche Genüsse vermittelte das Beethoven-Fest (26. bis 28. Mai). Weingartner dirigierte in bekannter Weise die „Erste" und die „Fünfte". Lamond trug das Klavierkonzert in Es-dur vor, den ersten Satz etwas farblos, innig den zweiten und temperamentvoll das Rondo. Im zweiten Konzert spielte das Klingler-Quartett die Streichquartette in F-dur, op. 18 No. 1, in Es-dur op. 74 (Harfenquartett) und in B-dur op. 130 — und zwar in einer stilvollen Vornehmheit; mitunter hätte die Primgeige etwas kräftiger auftreten können. Das dritte Konzert brachte das Streichquartett in Es-dur op. 127, das die vier Künstler restlos erschöpften, ferner die Kreutzer-Sonate, von Karl Klingler und Fr. Lamond mit eindringlicher Vertiefung ohne virtuoses Pathos gespielt. Thomas Denys sang den Liederkreis „An die ferne Geliebte". Mit dem Streichquintett in C-dur op. 29 wurde das dritte Konzert beschlossen; in diesem Werke wirkte der Solobratschist des städtischen Orchesters, R. Sprenger, in vornehm edlem Spiel mit. Das letzte Konzert wurde von Paul Hein dirigiert; nach Weingartner hatte er keinen leichten Stand, doch er konnte die höchsten Ansprüche befriedigen („Egmont"-Ouvertüre, „Neunte"). Karl Klingler spielte das Violinkonzert; seine Auslegung ist sehr vornehm, oft, wie in den Ecksätzen, zu wenig männlich, aber nie aufdringlich. Das Soloquartett (Hedy Iracema-Brügelmann, Emmi Leisner, Thomas Denys und Dr. Mathäus Römer) harmonierte vorzüglich.

Dr. Hans Münch

BASEL: Als würdigen Abschluß seiner diesjährigen Konzerttätigkeit veranstaltete der Basler Gesangverein unter der trefflichen Leitung von Hermann Suter am 11. und 12. Juni im Münster eine Liszt-Feier, die neben einer sehr stilvollen und bedeutenden Interpretation des selten gehörten Oratoriums „Christus" ein „Solistenkonzert" mit feingewähltem Programm umfaßte und eine Reihe interessanter Einblicke in das noch immer nicht endgültig gewertete kompositorische Schaffen Franz Liszts gestattete. Liszts „Christus" ist vielleicht mit Recht das am meisten umstrittene Werk des Tondichters denn die in ihm vollzogene seltsame Mischung von unerschrockener Realistik mit mystischer Traumstimmung mußte, zusammen mit der starken Verwertung ritual-musikalischer Motive und dem durch ein Übermaß religiösen Empfindens diktierten Mangel an Proportion, dem Opus den Charakter des Geschlossenen, allseitig Abgeklärten nehmen. Auch in der neuesten Aufführung konnte die überaus feine, all die poetischen Schönheiten des Werkes verständnisvoll herausarbeitende Darstellung kaum über die auffallend große Ungleichwertigkeit der einzelnen Sätze hinwegtäuschen, und selbst die an positivem Stimmungsgehalt so reichen Vor- und Zwischenspiele, die vom Orchester in vollendeter Abtönung geboten wurden, hätten durch energische Striche nur gewinnen können. Mit Andacht und sichtlicher Begeisterung löste der Chor seine Aufgabe. Das wunderbare „Stabat mater speciosa", die „Seligpreisungen" und vor allem die kongenial erfaßte „Gründung der Kirche" waren chorale Höhepunkte von kaum zu übertreffender Stilreinheit. Eine kleine Meisterleistung boten die Eliten des Gymnasiums unter Dr. Löw im sinnigen Vortrag der „Osterhymne" und ganz hervorragend war das Soloquartett (Aaltje Noordewier-Reddingius, Ilona Durigo, Dr. Matthäus Roemer, Johannes Messchaert). In souveräner Beherrschung führte Hermann Suter, von Adolf Hamm auf der Orgel trefflich unterstützt, das ganze Werk in großem Stile durch und gestaltete die feinabgewogene Wiedergabe zu einer für alle Mitwirkenden ehrenvollen musikalischen Tat. Hervorragende Genüsse vermittelte auch das Solistenkonzert, dessen Höhepunkte die glänzende Wiedergabe des „Präludium und Fuge über B-A-C-H" durch Adolf Hamm, die Interpretation der Hymne „Ave maris stella" für Alt und Frauenchor durch Ilona Durigo, sowie die Darbietung des „Sanctus" und „Benedictus" aus der Graner Festmesse bildeten.

Gebhard Reiner

BERLIN: Als Coda der Saison dürfen die beiden Orgelkonzerte gelten, die der ausgezeichnete Organist der Domkirche, Bernhard Irrgang, an der Stätte seines Wirkens veranstaltete. Das erste brachte neben selten gehörten Werken Joh. Kriegers, J. K. F. Fischers und J. G. Walthers die c-moll Sonate Bachs und die in d op. 60 von Reger, daneben ein Opus des in jungen Jahren verstorbenen ausgezeichneten J. Reubke. George A. Walter trug noch mit starker Kunst zwei Bachsche Arien, sowie drei Lieder aus dem „Spani-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schen Liederbuch“ Wolfs vor. Das zweite war insofern eine Parallele zum ersten, als hier statt deutscher einige weniger bekannte italienische Meister: Giov. B. Bassani, Monari di Bologna und Domenico Zipoli zu Gehör kamen. Ein etwas äußerlicher Sonatensatz William Elgar's, ein wirksamer Filippo Capocci's, dann die gehaltreiche Sonate in d von Bossi folgten. Als Gesangssolistin steuerte Emmi Leisner ein schönes Miserere des Bologneser Kapellmeisters Giambattista Martini, sowie vier geistliche Lieder aus op. 99 von A. Dvořák bei. Eine Threnodie auf den kürzlich verstorbenen Alexandre Guilmant bildete der Vortrag der fünften Orgelsonate dieses Meisters.

Gustav Kanth

BONN: X. Kammermusikfest (21. bis 25. Mai). Das diesjährige Kammermusikfest des Vereins Beethovenhaus verriet eine neue, fortschrittlichere Tendenz in der Organisation dieser Feste, die so lange unter dem künstlerischen Einflusse ihres Mitbegründers Joseph Joachim gestanden hatten. Es war lebhaft zu begrüßen, daß man nun auch der jüngeren Generation unserer Quartettspieler das Podium der Beethovenhalle freigab und auch ausländischen Künstlern das Wort gönnte. So besaß es für die Festgemeinde gewiß einen besonderen Reiz, Beethoven einmal von einem französischen Ensemble spielen zu hören. Erschienen dabei die Werke auch in einer ungewohnten Beleuchtung, so konnte diese das Verständnis für sie nur erhöhen. Das Quartett Capet aus Paris trug das A-dur op. 18 No. 6 bei vollendet schöner Intonation und technischer Überlegenheit unbeschreiblich feinsinnig und graziös vor und überraschte durch die einheitliche und stilvolle Ausdeutung des Es-dur op. 127, die einen tiefen Eindruck hinterließ. Eine an demselben Tage von der Kölner Bläservereinigung gebotene Serenade für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte von Mozart (Köchel No. 388) wirkte etwas grotesk, da die Starrheit des Tones der Blasinstrumente der leichtflüssigen Melodik des Werkes wenig angepaßt erschien: Mozart dürfte Ähnliches selbst empfunden haben, da er bekanntlich die Serenade später für Streichquintett umschrieb. Tags darauf trat das Sevčik-Quartett aus Prag mit slawischen Kompositionen auf und wußte seine heimatliche Kunst besonders zündend vorzuführen. A. Glazounows phrasenhaftes a-moll Quartett op. 64 vermochte zwar trotz der klangsatten Wiedergabe wenig zu erwärmen, dafür wirkte das A-dur op. 105 von Dvořák um so faszinierender. Zwischen beiden Werken stand das a-moll Trio von Tschaikowsky, in dem Paul Goldschmidt den Klavierpart leider nicht mit der nötigen Abrundung und Stimmungsgeschlossenheit gestaltete. Am dritten Tage bot das Rosé-Quartett mit der unvergleichlichen Interpretation von Brahms' c-moll Quartett und Quintett in F (mit Jellinek am zweiten Bratschenpulte) einen Glanzpunkt des Festes. Das Klingler-Quartett enttäuschte zunächst mit seiner Ausführung von Beethovens e-moll op. 59 und des cis-moll op. 131, indem beide Werke ohne tieferes Erfassen und Temperament zu Gehör kamen, erntete aber dafür mit der reizvollen Wiedergabe von Haydns C-dur op. 54 No. 2 und des Septetts von Beethoven, bei der A. Frühauf, C. Repky und M. Skibicki ihren Blasinstrumenten eine berückende Tonschönheit entlockten, um so begeisterteren Beifall. Glanzleistungen bildeten ferner die Vorführung der E-dur Sonate op. 109 von Beethoven und der Symphonischen Etüden von Schumann durch Carl Friedberg, dessen abgeklärtes, seelenvolles Klavierspiel aufs neue bewundert wurde. Auch Lula Mysz-Gmeiner ersang sich mit dem pikanten Vortrag einiger Schubertlieder einen schönen Erfolg, während Thomas Denys als Ausdeuter von Brahms' „Vier ernsten Gesängen“ und zwei der „Magelone-Lieder“ versagte. Die Veranstaltungen erfreuten sich (besonders an den letzten Tagen des Festes) eines sehr zahlreichen Besuches und wurden mit ehrlicher Begeisterung entgegengenommen.

A. Eccarius-Sieber

DORTMUND: Das zu Ende gehende Konzertjahr brachte uns noch zwei bedeutsame Veranstaltungen: die Aufführung von sämtlichen Beethovenschen Symphonieen und ein Dortmunder Musikfest mit Werken von Bach und Händel. Von Pietät und innerer Begeisterung für Beethovens Kunst getragen, offenbarte Janssen im Musikverein an drei aufeinanderfolgenden Abenden mit vornehmer Ruhe den vielseitigen Gehalt der Symphonieen durch das Philharmonische Orchester. Als Solisten in der „Neunten“ bewährten sich Johanna Dietz, Franz Schwengers, Helene Wildbrunn und Franz Reisinger. Auch der Chor war auf gewohnter Höhe, und so fand das Unternehmen eine ungewohnte Begeisterung und einen eindrucksvollen Abschluß. — Im Zusammenschluß mit den Musikvereinen aus Arnsberg, Hagen, Hamm, Hörde, Kamen und Münster veranstaltete die Musikalische Gesellschaft unter Holtschneider ein Musikfest, dessen Hauptkonzert Bachs Kantate: „Nun ist das Heil und die Kraft“ und sein Konzert für drei Klaviere, gespielt von Dr. Wilhelm Niessen, Robert Laugs und Willi Eickemeyer und Händels „Judas Maccabäus“ in der Bearbeitung von Dr. Hermann Stephani brachte. Die genaue Ausführung des imposanten Chors, die feinen Abschattierungen, die machtvollen Steigerungen und die Einheitlichkeit des Gesamtklanges ließen den Leiter von neuem als einen hervorragenden Chormeister erscheinen. Die Generalprobe gestaltete sich zu einem Volkskonzert, das bei einem Eintrittspreis von 0.50 Mk. auch dem Unbemittelten Gelegenheit bot, sich an der Schönheit klassischer Werke zu erfreuen. In einem folgenden Kirchenkonzert entfaltete der Berliner Domorganist Irrgang in dem Präludium nebst Tripelfuge in Es-dur, der Passacaglia in c-moll und einigen Choralvorspielen von Bach seine meisterliche Orgelkunst. Die Arie „Bäche von gesalzenen Tränen“, mit tiefem Ausdruck vom Tenoristen Kohmann gesungen, und einige Violinsoli, von Freiherrn von Quadt stimmungsvoll gespielt, reihten sich an. In einer das Fest beschließenden Lieder-Matinee entfalteten die im „Maccabäus“ bereits mit großem Erfolg hervorgetretenen Solisten Frau Cahnbley-Hinken, Frau Erler-Schnaudt und die Herren Kohmann und Fink-Garden in dem Grimmschen Zyklus aus dem „Quickborn“ und in Liedern verschiedener Meister eine reife Künstlerschaft.

Heinrich Bülle

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DÜSSELDORF: 87. Niederrheinisches Musikfest (4.—6. Juni). Glänzende Orchester- und Chorleistungen, denen Karl Panzner als Festleiter das Kennzeichen seiner hochragenden Künstlerschaft aufprägte, standen diesmal im Vordergrunde des Interesses. Als erstes Ereignis der dreitägigen Musikfeier ist die Aufführung des Händelschen „Messias" in der neuen Bearbeitung von Josef Reiter zu nennen. Über die Berechtigung einer so umfassenden Umgestaltung des Werkes durch die neuzeitlichere, übrigens nicht allzu moderne, aber vortrefflich klingende Instrumentierung, die Zuweisung der kolorierten Chorstellen an das Solistenensemble, die abwechselungsreichere Verteilung der Soli an die einzelnen Stimmen durch wohltuende Kürzungen läßt sich gewiß streiten. Es fragt sich eben, ob man derartige altklassische Oratorien dem Kunstempfinden der Neuzeit näher bringen oder die historische Treue auf die Gefahr hin, daß man das Interesse des Publikums an ihnen erlahmen läßt, wahren soll. Das Resultat der glänzenden Wiedergabe durch über 700 Mitwirkende mit Iracema Brügelmann, Maria Philippi, Felix Senius, Paul Bender als Vokalsolisten, F. C. Hempel (Orgel) unter Panzners zündender und feinsinniger Leitung sprach für Reiter: die Aufnahme war begeistert. Unübertrefflich plastisch und großzügig kam ferner Strauß' „Ein Heldenleben" zu Gehör. Max Regers 100. Psalm (mit Kürzung vor der Schlußsteigerung) erzielte ebenfalls einen großen, wenn auch nur äußerlichen Erfolg. Noch wurden geboten das Dritte Brandenburgische Konzert von Bach und Beethovens „Neunte", die eine reichbelebte, eindruckstiefe Wiedergabe erfuhr und den prächtigen Abschluß des Festes bildete. Im Schlußchore wirkten die bereits genannten Vokalsolisten mit. Diesen Darbietungen gegenüber schnitten die Vertreter der Instrumentalsoli diesmal wenig günstig ab. Eugène Ysaye's Auffassung des Violinkonzertes in G von Mozart sowie des Beethovenschen konnte nicht überzeugen; Frederic Lamond spielte die Wandererphantasie von Schubert, in Liszts Bearbeitung mit Orchester, und Schumanns C-dur Phantasie nicht ohne wenigstens durch wohlgelungene Einzelheiten zu interessieren. Eine überflüssige Belastung des umfangreichen Festprogrammes aber bildete die Wiederholung der hier sehr oft gehörten Rhapsodie für Alt (Maria Philippi), Männerchor und Orchester von Brahms trotz der besonders stimmungsvollen Wiedergabe. Gänzlich wirkungslos blieben im Rahmen des letzten Konzertes die Brahmsschen Zigeunerlieder für vier Singstimmen (vertreten durch die genannten Solisten) und Klavier (Krögel). Panzner wurde nach Verdienst gefeiert. Der Besuch des Festes ließ aber zu wünschen übrig.

A. Eccarius-Sieber

HALLE: Hallesches Musikfest. Das Musikfest bedeutete eine Beethovenfeier im wahrsten Sinne des Wortes. In drei Aufführungen — die „Fidelio"-Festvorstellung im Theater nicht mit einbegriffen — versuchte man das Schaffen des Großmeisters zu beleuchten. Daß man bei der Auswahl der Werke nicht immer eine besonders glückliche Hand gezeigt hatte und in Konzerten des Guten zu viel bot, muß erwähnt werden, doch vermochten diese Mängel das gesamte Bild wohl kaum zu trüben. Vielversprechend begann das Musikfest mit einem Symphoniekonzert der Berliner Philharmoniker unter Leitung von Eduard Mörike, der mit der A-dur Symphonie eine geradezu faszinierende Wirkung hervorbrachte. Die vorangehende „Erste" hinterließ, der Natur des Werkes entsprechend, einen weit geringeren Eindruck, der vielleicht durch ein etwas zu breites Zeitmaß des Andante-Satzes noch verstärkt wurde. Die „Elf Wiener Tänze" paßten nicht recht in den Rahmen des großangelegten Festes, wurden aber bei der ausgezeichneten Vorführung sehr freundlich aufgenommen. Interessant, wenn auch nicht musikalisch lohnend, war es, einmal dem Tripel-Konzert op. 56 zu begegnen (Karl Klingler, Artur Schnabel, Arthur Williams). Einen hohen Genuß bedeutete die Kammermusikmatinee durch das Klingler-Quartett, dem sich Artur Schnabel im großen B-dur Klaviertrio als ebenbürtiger Partner am Flügel zugesellte. Bei der prächtigen Wiedergabe konnte man sich auch mit dem ins Programm aufgenommenen B-dur Quartett op. 18 zufriedengeben, obgleich es als „Studienquartett" wohl besser einem „letzten" Beethoven hätte Platz machen können. Der abgerundete Vortrag des C-dur Quartetts op. 59 No. 3 riß zum Schlusse alle Zuhörer, die bis zum Ende ausgeharrt hatten, zu einhelliger Bewunderung hin. Schnabel begleitete dazwischen noch 11 Beethovensche Gesänge, die Therese Schnabel-Behr mit vollkommener Ausschöpfung des seelischen Gehaltes bot. Den Höhepunkt des Musikfestes sollte eigentlich die Aufführung der „Missa solemnis" unter Ferdinand Löwes Leitung bilden. Wenn aber hierin die Chorleistungen noch ein Manko aufwiesen, so war das zwar bedauerlich, aber durch das ausgezeichnete Vokal-Soloquartett (Frau Noordewier-Reddingius, Frau de Haan-Manifarges, Felix Senius und Thomas Denys) und die ganz vortreffliche Leistung des Orchesters, dessen Konzertmeister Thornberg die Solovioline wundervoll interpretierte, wurden die Zuhörer doch mehr oder weniger über das noch Fehlende hinweggehoben. — Ein trefflicher „Führer" war den Konzertbesuchern durch Prof. Dr. Abert zur Seite gegeben, der den Stoff mustergültig bearbeitet hatte. Martin Frey

HANNOVER: In den Tagen vom 31. Mai bis 2. Juni fand hier ein Musikfest statt, zu dem eine ganze Anzahl erstklassiger Solisten und Dirigenten hinzugezogen war. Die ersten beiden Konzerte fanden im Königlichen Theater statt und enthielten Orchester- und Oratorienaufführungen, zu deren Wiedergabe sich unser auf 105 Musiker verstärktes Königliches Orchester mit einem Chore von 550 Sängern und Sängerinnen, gebildet aus der „Musikakademie", „Singakademie", dem „Männergesangverein" und „Lehrergesangverein", zusammengetan hatte. Der erste Abend brachte unter Weingartners Leitung eine vorzüglich vorbereitete und mustergültig gelungene Aufführung von dessen E-dur Symphonie und eine in Einzelheiten nicht ganz befriedigende Vorführung der „Neunten" von Beethoven unter Gilles Leitung. Namentlich kam der Massenchor infolge unglücklicher Stellung auf der sehr tiefen Bühne fast gar nicht zur Geltung. Das Soloquartett bestand aus den

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Damen Neugebauer-Ravoth und Erler-Schnaudt, sowie den Herren L. Heß und R. Moest; es hielt sich vorzüglich. Außerdem sang an diesem Abend Lucille Marcel Lieder von Weingartner, während Moriz Rosenthal in Liszts Es-dur Konzert brillierte. Der zweite Abend wurde mit Regers Hiller-Variationen unter der Leitung des Komponisten eröffnet, die einen wahren Begeisterungstaumel erregten. Sodann folgte unter Leitung Josef Frischens eine bis auf die akustisch ungünstigen Chorwirkungen trefflich abgerundete Aufführung von Berlioz' „Fausts Verdammung" mit den Solisten Mientje Lauprecht van Lammen (Gretchen), Franz Naval (Faust), R. Moest (Mephisto) und Anton Sistermans (Brander). Am dritten Abend endlich entzückte das Klingler-Quartett mit seinen künstlerisch feingeschliffenen Darbietungen (Quartette von Brahms, Schumann und Beethoven), die durch Gesangssoli Margarete Matzenauers und Paul Schmedes' anregende Abwechselung erhielten. Die Anteilnahme des Publikums war trotz der tropischen Hitze ganz enorm. L. Wuthmann

INSTERBURG: 6. Litauisches Musikfest (Pfingsten 1911). Am Begrüßungsabend sang der Tilsiter Oratorienverein (Dirigent: Wilhelm Wolff) Hauptmanns „Im Sommer", Rubinsteins „Die erwachte Rose" und Hegars „Liederfrühling" farbenprächtig und mit klarer Stimmführung. Der einheimische Oratorienverein (Dirigent: Franz Notz), verstärkt durch Gesangsklassen des Gymnasiums und Realgymnasiums und der Präparandenanstalt sang Glucks Festgesang aus der „Iphigenie" — feierlich, markig. Den etwa 500 Mitwirkende zählenden Festchor bildeten Vereine aus Gumbinnen, Stallupönen, Tilsit, Memel und Insterburg. Orchester: das gesamte Königsberger Stadttheaterorchester, verstärkt durch die 45er Militärkapelle und einheimische Kräfte. Der Sonntag brachte Verdi's „Requiem", der Montag Liszts „Faust"-Symphonie und Peter Cornelius' „Der Barbier von Bagdad" im Urtext nach Max Hasse, der Dienstag ein Lieder- bzw. Duettenkonzert der Solisten. Der Festdirigent Franz Notz, der wochenlang zu den auswärtigen Proben umhergereist war, erntete durch gutes Gelingen den Lohn seiner Mühen. Gewaltig klangen das immer wiederkehrende Dies irae im Requiem, ebenso Doppelfuge und Doppelchor und Schlußfuge. Vorteilhaft fielen die Crescendi auf. Dynamik, Aussprache, alles fand verständnisvolle Berücksichtigung, so daß ein tiefer Eindruck erzielt wurde. Auch der „Barbier" erfuhr eine befriedigende Wiedergabe, ebenso die „Faust"-Symphonie. Als vorzügliche Solisten in beiden Werken wirkten mit Frau Noordewier-Reddingius (Sopran) und Frau de Haan-Manifarges (Alt). Richard Fischers Tenor ist in der Höhe tonintensiver, aber er forciert im Forte. Er gestaltet lebendig und versteht sich auf effektvollen Vortrag. Paul Knüpfer sang im „Requiem" würdig-ernst und entpuppte sich im „Barbier" als echter Baßbuffo mit köstlicher, pathetischer Komik. Im Solistenkonzert am Dienstag zeigten in selbstgewählten Liedern bzw. Duetten die Genannten die Vorzüge ihrer musikalischen Individualität im schönsten Licht.

Dr. J. H. Wallfisch

MÜNCHEN: Unter den Nachzüglern, die nach Ostern noch gegen die fortschreitende Konzertmüdigkeit anzukämpfen wagten, ist in erster Linie die Veranstaltung zu nennen, mit der die Konzertgesellschaft für Chorgesang ihre diesjährige Tätigkeit beschloß. Hermann Abendroth brachte dabei, unterstützt vom Konzertvereinsorchester und einem Quartett trefflicher Solisten (A. Kämpfert, A. v. Kraus-Osborne, F. Senius, F. v. Kraus), Bachs Magnificat und Beethovens Neunte Symphonie zu einer Wiedergabe, die äußerlich durchweg glanzvoll war, im übrigen aber (und zwar gilt dies namentlich von dem Bachschen Werke) hie und da eine bei der ungewöhnlichen Begabung Abendroths doppelt bedauerliche Neigung zu dem erkennen ließ, was bloß und sogar im schlimmen Sinne „Effekt" macht. — Aus einem Konzerte des Lehrergesangvereins, das unter Leitung von Fritz Cortolezis und der solistischen Mitwirkung von L. Ulbrich (Sopran) und C. Ebner (Violoncello) vor sich ging, ist die Aufführung von zwei prächtigen, immer noch viel zu wenig gekannten Männerchören von Peter Cornelius („Reiterlied" und „Der alte Soldat") hervorzuheben. — An Anton Bruckners ebenso schöner wie schwieriger e-moll Messe (für achtstimmigen Chor und Blasorchester) versuchte sich mit ungenügenden Mitteln, aber ernstem Eifer und leidlichem Gelingen der Kirchenchor St. Maximilian (Chorregent K. Hörschel). — Die Volks-Symphoniekonzerte des Konzertvereins, die unter Paul Prill im Laufe des Winters so manches Wertvolle und Anregende gebracht hatten, kamen mit dem 26. Abend zum Abschluß, nachdem am 25. Artur Friedheim das A-dur Konzert von Liszt mit starkem Erfolg gespielt hatte. — Ein neues Werk des jungen Münchner Philologen Friedrich Reisch, der ohne Frage eine sehr starke kompositorische Begabung ist, gelangte durch A. Schmid-Lindner (Klavier) und W. Sieben (Violine) zur Uraufführung. Diese Sonate in Es, bedeutender als ihre unmittelbare Vorläuferin, die Violoncello-Sonate, zeigt den Komponisten auf dem Wege fortschreitender Reifung und Klärung, läßt aber auch vielleicht schon die Befürchtung aufkommen, Reisch möchte auf diesem Wege gerade das verlieren oder doch beeinträchtigen, was an seinem Erstlingswerke, dem Klaviertrio, so mächtig gepackt hatte: die elementare Frische und Eigenart eines damals freilich noch ganz ungeschulten, aber gerade mit durch seine Unberührtheit von allem Schulmäßigen fesselnden Naturtalentes. — Von künstlerischem Ernst und hohem Streben zeugten auch die Schöpfungen — zwei Sätze aus einer Violinsonate (Sieben und Schmid-Lindner), Lieder für Sopran (M. Möhl-Knabl) und Bariton (Dr. E. Kayser), Klavierstücke (Schmid-Lindner) — die der Reger-Schüler Richard Würz in einem eigenen Abend hören ließ. Aber die Begabung und selbst das technische Können blieben zweifelhaft. — Außer der Neuen Kammermusik-Vereinigung, von der die Sonate von Reisch aus der Taufe gehoben wurde, betätigte sich noch auf kammermusikalischem Gebiet Lonny Epstein (Klavier) und Fr. W. Porges mit einem Programm, das Reger (fis-moll Sonate), Brahms (G-dur) und Beethoven (Kreutzer) gewidmet war. — Von Solisten brachten es Fritz Kreisler und

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Johannes Messchaert noch einmal trotz der vorgeschrittenen Jahreszeit zu vollen, ja überfüllten Sälen. Jener glänzte vor allem in seiner eigentlichen Spezialität, zum Teil ganz entzückenden kleinen Stückchen aus dem 17. und 18. Jahrhundert, dieser bewährte seine Meisterschaft vornehmlich als Interpret Schuberts (aus der „Schönen Müllerin") und Schumanns („Dichterliebe"), denen ein Oskar Posa freilich nicht gerade ebenbürtig erscheinen wollte. Rudolf Louis

PARIS: Der Monat Mai wird immer mehr in Paris zum wahren Musikmonat sowohl im Gebiete der Oper als in dem des Konzertes. Es schien fast ein Überfluß zu sein, als nach dem Schluß der regelmäßigen Orchesterkonzerte noch ein Beethoven-Festival unter der Leitung Weingartners angekündigt wurde. Alle neun Symphonieen, das Violinkonzert und das letzte Klavierkonzert wurden auf vier Abende im Chatelet verteilt, aber der Zulauf war so groß, daß den vier Konzerten ein fünftes beigegeben werden mußte, das die Fünfte und Neunte Symphonie nebeneinanderstellte. Das Paris-Journal hat den guten Einfall gehabt, einen Musiker des Colonne-Orchesters zu befragen, wieso es komme, daß Weingartners Leitung so begeisternd auf das Orchester und auf das Publikum wirke. Der Musiker antwortete: „Man kann die Macht, die er ausübt, nicht analysieren. Persönlich habe ich mehrmals unter seiner Leitung gespielt, und jedesmal, wenn er wiederkam, machte er mir einen neuen und stärkeren Eindruck. Ist er autoritärer geworden oder hat er seine Kunst, zu überzeugen und fast ohne Worte zu überreden, weiter ausgebildet? Das weiß ich nicht. Ich weiß bloß, daß er mehr und mehr ein wahrer Führer ist, daß seine Einwirkung auf die Ausübenden immer stärker wird. Er fesselt uns an sich und gibt uns eine neue wunderbare Einheit. Sein Atem wird unser Atem, seine Intention unsere Intention und sein Gefühl beinahe unser Gefühl. Nach der Ausführung hören wir sagen, daß das Orchester nie so viel Schwung gehabt hat, und innerlich übersetzt das jeder von uns in die Worte: Niemals war der Dirigent größer." — An zwei Sonntagen konzertierte Fritz Kreisler mit Orchester mit dem gewohnten Erfolg. Er spielte Konzerte von Bach, Viotti, Beethoven, Mendelssohn, Brahms und Bruch. — Das Colonne-Orchester wurde zweimal von der russischen Tänzerin Truchanowa in Anspruch genommen, die es der Isadora Duncan als Konzerttänzerin gleichzutun suchte. Sowohl die klassische, als die moderne Musik, die sie für ihre Tänze auswählte, zeugten von richtigem Geschmack und Urteil. — Kubelik mußte diesmal die größten Räume in Anspruch nehmen, um alle Liebhaber zu befriedigen. Er gab daher ein Konzert in der Großen Oper und ein anderes im Trocadero, ohne seinem bekannten Programm etwas Neues hinzuzufügen. — Zahlreicher als je waren die Kammermusikkonzerte. Die von drei Schwestern Chaigneau gebildete Gesellschaft interessierte namentlich durch das Hervorziehen wenig bekannter und schwer zu besetzender Werke der klassischen und vorklassischen Zeit. — Auch die von dem Komponisten Huré gebildete Gesellschaft Haydn-Mozart bot in sechs Konzerten meist sehr interessante Programme und sorgte für gute Ausführung. — Der Pianist Wurmser konzertierte mehrmals mit dem Cellisten Hekking und dem Klarinettisten Mimart, Frau Mortier mit dem Cellisten Pitsch. Der Geiger Ysaye und der Klavierspieler Pugno fanden, wie üblich, den größten Zulauf, und das Streichquartett Capet hielt seinen guten Ruf aufrecht. — Als Klavierspieler sind namentlich zu erwähnen: Sauer, Galston, Thalberg, Szanto, Sliwinski, Ferté, Max Reger, als Geiger Thibaud, Juliette Laval, Boucherit, als Liedersängerinnen Lucille Marcel, die Weingartner in seinen Liedern begleitete, Frau Wieniawska, Lula Mysz-Gmeiner, Yolande de Stoecklin, Maggie Teyte, Frl. Lugniens.

Felix Vogt

PRAG: Unter lebhaftester Anteilnahme der musikalischen Kreise des In- und Auslandes, aber auch der offiziellen Vertreter des Reiches, des Landes und der Stadt hat das Konservatorium die Feier seiner vor hundert Jahren erfolgten Gründung begehen können. Es ist eine bekannte Tatsache, daß das vom Verein zur Förderung der Tonkunst in Böhmen mit ausgiebigen Subventionen des Staates, des Landes und der Böhmischen Sparkassa erhaltene Konservatorium das älteste seiner Art in Mitteleuropa ist und daß es schon seit den goldenen Tagen seiner Kindheit sein berechtigter Stolz sein kann, den Kontinent mit einer Fülle der gediegensten Orchestermusiker und Virtuosen versorgt zu haben. Hat einerseits die weltberühmte musikalische Beanlagung der Bewohner Böhmens, die den Hauptstock der Schüler stellt, seinen Teil daran, so hat doch andererseits der ausgezeichnete Ruf, dessen sich das Prager Konservatorium als eine nach den modernsten Grundsätzen geleitete musikalische Hochschule mit Recht erfreut, auch einen starken Zuzug von Schülern aus aller Herren Ländern hervorgerufen. Was das Prager Konservatorium im Laufe eines Jahrhunderts an produktiven und in der Gegenwart nachschaffenden Kräften hervorgebracht hat, kam in einem ungemein wirkungsvollen Ausschnitt während der drei Festkonzerte zu Worte. Von den in der Schule Bachs aufgewachsenen Direktoren der jetzt mit dem Konservatorium vereinigten Orgelschule Z. Skuhersky und Josef Krejči über die Romantiker Kittl, Kalliwoda, Abert und einige verspätete Ausläufer zu Anton Dvořák, dem ragenden Gipfel, dem Vater der jüngeren tschechischen Komponistengeneration, deren bedeutendste Vertreter der feurige urmusikalische Josef Suk und der mehr kontemplative Vitězslav Novak sind. Eine Fülle der verschiedenartigsten Musik ist an diesen drei Konzertabenden geboten worden. Aber nichts war darunter, was man als moderner Mensch nur mit dem Schutzgedanken des Musikhistorikers bewaffnet hätte genießen müssen. Ja der Musikhistoriker hatte sogar das Vergnügen, lebendige Musik zu hören, die er besten Falles aus dem Studium der Partituren kennt wie Kalliwodas schwungvolle, ganz in deutsche Romantik getauchte Festouvertüre, die vor mehr denn fünfzig Jahren zum Halbjahrhundertjubiläum des Prager Konservatoriums komponiert

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

worden ist, oder das Bruchstück aus der Achtundvierziger Oper Johann Friedrich Kittls „Die Franzosen vor Nizza", deren Text Richard Wagner seinerzeit seinem Jugendfreunde zur Komposition überlassen hatte. Das ganze Riesenprogramm wurde ausschließlich von den gegenwärtigen und ehemaligen Schülern des Konservatoriums bestritten. Es war eine prachtvolle Heerschau über die pädagogischen Erfolge dieser musikalischen Musteranstalt. Nicht alle, die heute in hervorragenden Stellungen wirken, haben dem an sie ergangenen Rufe Folge geleistet, aber die da gekommen sind, gehören sicher zu den besten, die in Prag den sicheren Grund zu ihrer heutigen Bedeutung gelegt haben. Von den Sängern seien Friedrich Plaschke (Dresden) und die Wiener Hofopernsängerin Berta Förster-Lauterer zuerst genannt, weil ihre Namen die internationale Kunstwelt kennt, wogegen Magda Dvořák, eine Tochter Antons, Božena Tuma und Anton Karas über ihre Heimat nicht hinausgekommen sind. Der Organist Karl Stecker, die Pianistin Lonie Basch, Franz Ondriček und das Böhmische Streichquartett als Schüler Anton Bennewitzens, des ehemaligen, jetzt im Ruhestande lebenden Direktors des Konservatoriums, das Professorentrio Suchy-Burian-Hoffmeister und der Konzertmeister Hans Lange vom Frankfurter Opernhaus als Schüler Sevčiks, sie alle haben mit der Absolvierung ihres Programmes wahre Stürme der Begeisterung hervorgerufen. Zuletzt, aber wahrlich nicht als die schlechtesten, seien die dermaligen Schüler des Konservatoriums genannt, denen die schwere Aufgabe zugefallen war, die Begleitung zu Beethovens Violinkonzert, zu Liszts Klavierkonzert in Es-dur, zu dem Fragment aus Kittls Oper, die Ouvertüren von Kalliwoda, Abert und Dvořák und schließlich die Neunte Symphonie von Beethoven zu spielen. So viel Enthusiasmus, so viel musikalisches Empfinden und freudiges Eingehen auf die Absichten des Dirigenten wird man selten bei einem anderen jungen Orchester beisammen finden. Auch die Dirigenten stammten aus der Prager Schule: Direktor Heinrich von Káan, Karl Kovařovic, jetzt der Opernchef des Tschechischen Nationaltheaters in Prag, und Oskar Nedbal, der Dirigent des Wiener Tonkünstlerorchesters.

Dr. Ernst Rychnovsky

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zu dem Aufsatz Edgar Istels gehören die ersten vier Blätter. Wir beginnen mit einem lebensvollen Porträt Rossini's, das den Meister in jüngeren Jahren darstellt; er trägt das Kostüm der Französischen Akademie. Auf dem zweiten Blatt erblicken wir das Geburtshaus Rossini's und das Liceo Rossini in Pesaro. In diesem befinden sich der Marmorsaal und die „Sala del Tempietto" mit kostbaren Manuskripten und Reliquien des Schwans von Pesaro. In Faksimile bieten wir einen Brief des Meisters an den Buchhändler Semprucci in Pesaro; dieser hatte Rossini eine Photographie des Geburtshauses übersandt und erhielt dafür ein Porträt des Tondichters.

Dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen von Prof. Carl Moll, dem Schwiegervater Gustav Mahlers, können wir unseren Lesern schon heute die von Moll abgenommene Totenmaske im Bilde vorführen.

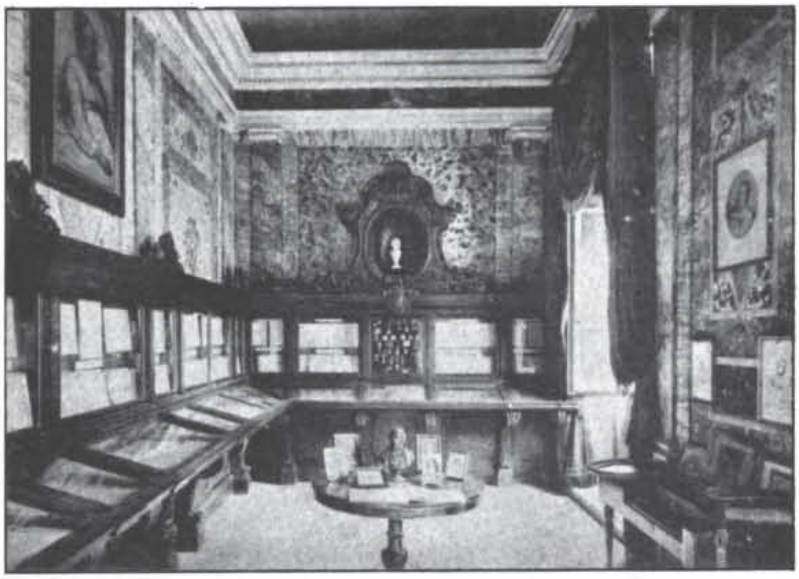
Am 4. Juni starb in Wien im 83. Lebensjahre der hervorragende Gesangspädagoge Prof. Dr. Josef Gänsbacher, ein intimer Freund von Brahms, dessen Wahl zum Dirigenten der Wiener Singakademie er im Jahre 1863 durchsetzte; der Meister widmete ihm seine Cello-Sonate in e-moll op. 38. Gänsbacher, eine der markantesten Persönlichkeiten des musikalischen Wien, war ursprünglich Jurist. Als Gesanglehrer hatte er große Erfolge aufzuweisen. Zu seinen Schülern gehörten u. a. Marie Wilt, Milka Ternina, Leopold Demuth, Franz Naval.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

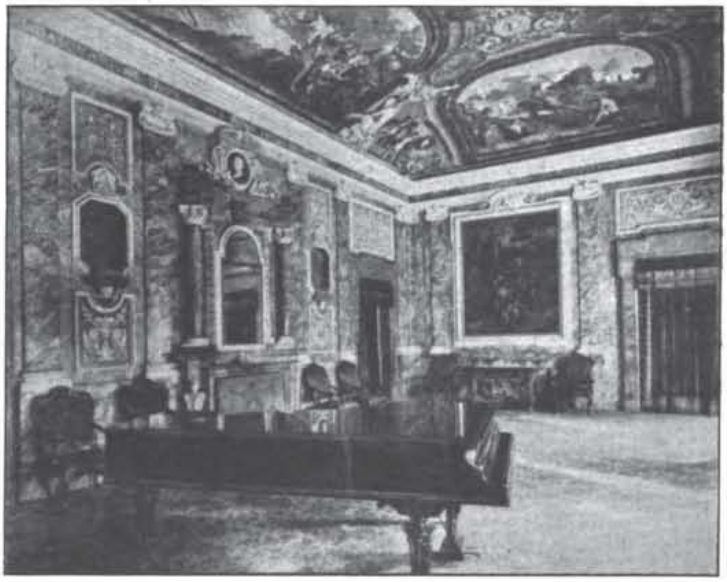
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



„SALA DEL TEMPIETTO“ MIT DEN MANUSKRIPTEN UND RELIQUIEN ROSSINIS IM LICEO ROSSINI IN PESARO



MARMORSAAL IM LICEO ROSSINI IN PESARO

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

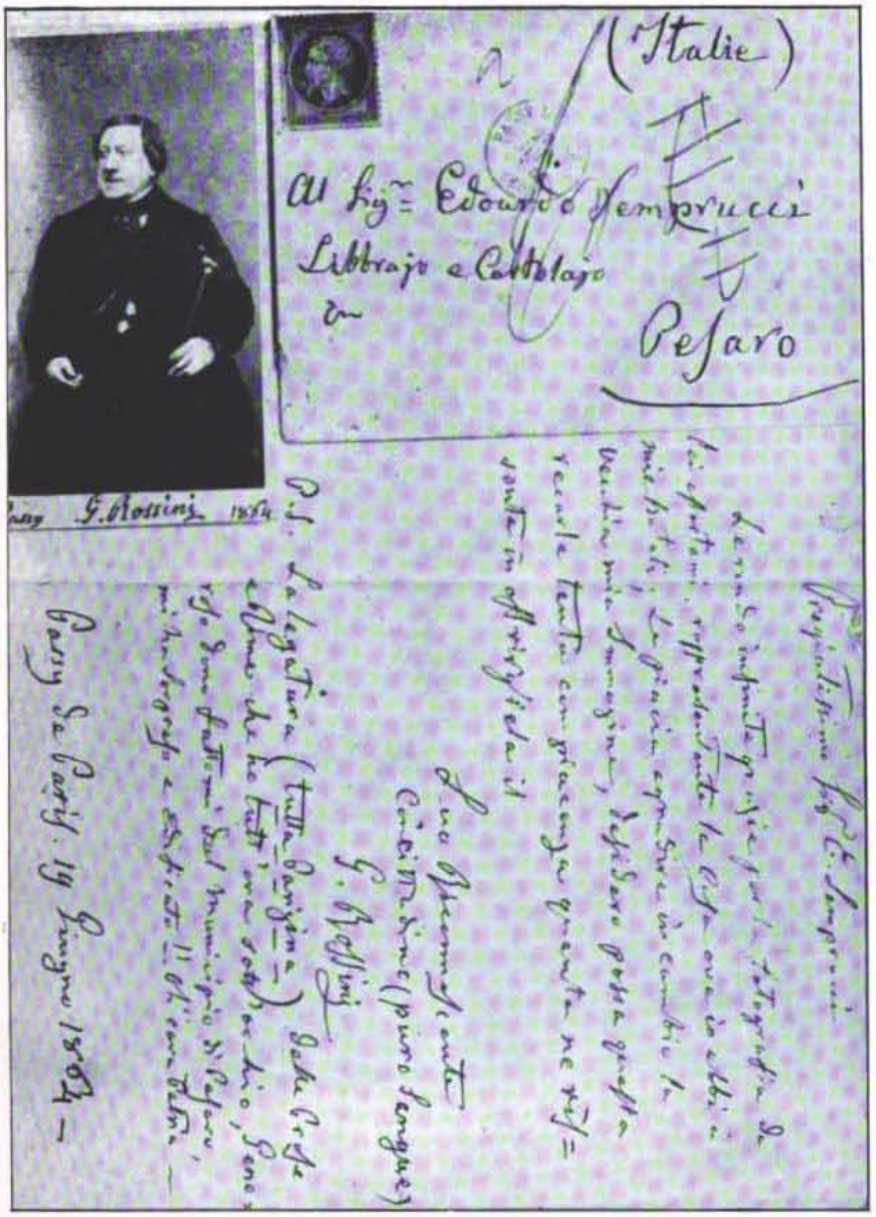


DAS GEBURTSHAUS ROSSINIS
IN PESARO



VORDERANSICHT DES LICEO ROSSINI IN PESARO

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



BRIEF ROSSINIS AN DEN BUCHHÄNDLER SEMPRUCCI IN PESARO MIT EINEM BILD DES MEISTERS

X. 19

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 19

GUSTAV MAHLERS TOTENMASKE
von Carl Moll

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOSEF GÄNSBACHER
† 4. Juni 1911



X. 19

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

10. WAGNER-HEFT

Keine noch so erhabene Erscheinung steht gänzlich losgelöst vom Boden der menschlichen Umgebung da; in Etwas ist jeder Deutsche seinen großen Meistern verwandt, und dieses Etwas ist eben der Natur des Deutschen nach einer großen Entwicklung fähig, und deshalb einer langsamen Entwicklung bedürftig.

Richard Wagner

X. JAHR 1910/1911 HEFT 20

Zweites Juliheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Dr. Edgar Istel
Wie Wagner am „Ring“ arbeitete
Mitteilungen über die Instrumentationsskizze des „Rheingold“ und andere Manuskripte

Dr. Arnold Schering
Beckmesserszenen aus dem Jahre 1598

Prof. Dr. H. Heubach
„Tristan und Isolde“ von Richard Wagner
Auch ein Bruchstück einer großen Konfession

Dr. Julius Kapp
Richard Wagners Trauerspiel „Leubald“

Neue Wagner-Literatur

Edgar Istel
Felix Mottl († 2. Juli 1911)

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Namen- und Sachregister zum 39. Band der MUSIK

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

WIE WAGNER AM „RING“ ARBEITETE

MITTEILUNGEN ÜBER DIE INSTRUMENTATIONSSKIZZE DES „RHEINGOLD“ UND ANDERE MANUSKRIPTE

von Edgar Istel-München

Um die Werkstatt eines großen Künstlers zu schauen, die Entstehung eines unsterblichen Meisterwerkes, dessen vollendete Züge uns heute so wohlvertraut sind, gleichsam mitzuerleben, dünkt uns ein Reiz gar seltener Art, und wie die flüchtige Bleistiftskizze des Malers gar manches Problem eines farbenreichen Gemäldes gleichsam im Keime enthüllt, so fesseln auch die Skizzen des Musikers insbesondere dadurch, daß sie uns Schwierigkeiten des schaffenden Künstlers enthüllen, die der Laie nie geahnt hätte, und die selbst dem Fachgenossen manch Rätsel zu lösen geben. Beethovens Skizzenbücher, diese Dokumente wilden schöpferischen Ringens, sind, seitdem sie Nottebohm mustergültig herausgegeben, für uns eine Fundgrube von Aufschlüssen über die Schaffensart Beethovens geworden, die sich dadurch von der Mozartschen fundamental unterschied, daß Beethoven alle seine Versuche dem Papier anvertraute, während Mozart dank einem einzigartigen Gedächtnis seine kompliziertesten Werke derart im Kopf nicht nur entwarf, sondern auch feilte, daß der Akt der Niederschrift in kürzester Frist rein mechanisch vor sich gehen konnte. Daher ist denn das alberne Märchen entstanden, daß Mozart seine Werke so rasch komponiere, als ein Kopist die Noten geschrieben hätte. In der Mitte zwischen Mozarts und Beethovens Arbeitsweise hält sich diejenige Richard Wagners, über die im allgemeinen so wenig bekannt ist, daß sogar sein offizieller Biograph Glasenapp gerade von der Komposition des „Rheingold“ ganz seltsame und unrichtige Behauptungen aufstellen konnte. Machen wir uns bei dieser Gelegenheit überhaupt einmal klar, wie ein musikalisch-dramatisches Werk Wagners konzipiert wurde.

Über die rein dramaturgische Arbeitsweise des Meisters gibt den besten Aufschluß die von H. v. Wolzogen herausgegebene Publikation der Entwürfe zu „Meistersinger“, „Tristan“ und „Parsifal“. Irgendein „Stoff“, der dem Meister aus irgendeiner „Quelle“ der Vergangenheit sich darbot, wurde ihm zum Sinnbild einer entscheidenden Lebensstimmung, zum Symbol eines inneren oder äußeren Erlebnisses und war damit in den Kreis seiner

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schöpferischen Phantasie getreten. Somit verschwanden vor seinem geistigen Auge immer mehr die zufälligen Formen der Quellgestaltung, und der Stoff nahm, losgelöst von seiner Quelle, nach und nach die Züge des gestaltenden Schöpfers an, dessen Phantasie mit der eigentümlichen Kraft begabt war, gerade die dramatischen Elemente eines Stoffes scharf zu erkennen und aus ihnen heraus die wesentlichsten Züge zu verknüpfen und völlig neu zu gestalten. Als sichtbares Resultat einer solchen sich über kürzere und längere Zeit erstreckenden Phantasietätigkeit erschien dann im gelegenen Augenblick eine erste Niederschrift, die manchmal noch die Form einer knappen Erzählung, vielfach aber auch schon die Gestalt eines „Szenariums" aufweist. Die Hauptpersonen, die Akteinteilung, der Verlauf der einzelnen Akte und Szenen wird hier in kurzen Zügen skizziert; daneben finden sich auch gelegentlich noch besondere Exzerpte als Frucht kulturhistorischer oder germanistischer Studien, die dem Meister späterhin zur Ausarbeitung von Einzelzügen nützlich waren. Aus einem solchen szenischen Entwurf, der manchmal in verschiedenen Fassungen mehrfach umgearbeitet vorliegt, erwuchs dann — meist in der kurzen Frist von wenigen Wochen — die erste Niederschrift der ausgeführten, versifizierten Dichtung. Über das Verhältnis dieser — während der musikalischen Komposition vielfach in größeren oder kleineren Einzelheiten umgestalteten — Dichtungen zur Musik hat sich Wagner am schönsten und deutlichsten in einem Briefe vom 30. Januar 1844 an Gaillard (vgl. Wagner an Freunde und Zeitgenossen, Berlin und Leipzig 1909, S. 43ff.) ausgesprochen:

„Ich bilde mir auf meinen Dichterberuf wahrlich nichts ein und gestehe, daß ich nur aus Notdurft, weil mir keine guten Texte geboten wurden, dazu griff, mir diese selbst zu dichten. Jetzt aber würde es mir ganz unmöglich sein, ein fremdes Opernbuch zu komponieren, und zwar aus folgendem Grunde: Es ist bei mir nicht der Fall, daß ich irgendeinen beliebigen Stoff wähle, ihn in Verse bringe und dann darüber nachdenke, wie ich auch eine passende Musik dazu machen wolle; — bei dieser Art des Verfahrens würde ich allerdings dem Übelstande ausgesetzt sein, mich zweimal begeistern zu sollen, was unmöglich ist. Die Art meiner Produktion ist aber anders: zunächst kann mich kein Stoff anziehen, als nur ein solcher, der sich mir nicht nur in seiner dichterischen, sondern auch in seiner musikalischen Bedeutung zugleich darstellt. Ehe ich daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Szene zu entwerfen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht, ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopfe, so daß, wenn dann die Verse fertig und die Szenen geordnet sind, für mich die eigentliche Oper ebenfalls schon fertig ist und die detaillierte musikalische Behandlung mehr eine ruhige und besonnene Nacharbeit ist, der das Moment des eigentlichen Produzierens bereits vorangegangen ist."

So war es wohl bei den Werken bis zum „Lohengrin" einschließlich, von dem uns ein Zufall die ersten, wild durcheinander geschriebenen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

musikalischen Niederschriften einzelner Themen und Motive erhalten hat (vgl. das Faksimile in der Neuen Musikzeitung 14. Jahrgang, No. 7 S. 82). Aus diesen meist einzeiligen rein melodischen, unzusammenhängenden ersten Niederschriften, die nur zur Stütze des Gedächtnisses dienen sollten, wurde dann der erste sogenannte Kompositionsentwurf entwickelt, der — meist ohne szenische Bemerkungen — das Werk äußerlich ungefähr in der Form eines Klavierauszuges mit vollständigen Singstimmen zeigt. In Wirklichkeit handelt es sich jedoch bei diesen Skizzen nicht um ein wirkliches Klavierarrangement, sondern der Orchesterpart ist — ganz unabhängig von der Spielbarkeit auf dem Klavier — lediglich in zwei Systeme so zusammengedrängt, daß bei gelegentlichen kurzen Instrumentationsangaben daraus die Hauptlinien der orchestralen Führung ersehen werden können. So ist es mit dem „Fliegenden Holländer“, dessen Kompositionsskizze sich im Besitz des Königs von Bayern befindet (vgl. meinen Aufsatz „Die Urgestalt des Fliegenden Holländer“ in den „Signalen“ vom 8. Dezember 1909). Während aber Wagner bei seinen vor dem Züricher Asyl entstandenen, minder komplizierten Werken von der Kompositionsskizze sofort zur Reinschriftpartitur überging, ergab sich ihm bei der Komposition des „Rheingold“ zum ersten Male die Notwendigkeit eines weiteren Zwischenstadiums, das er selbst als „Instrumentationsskizze“ bezeichnete,[1]) eine Skizze, nach deren Vollendung erst die mit pedantischer Sorgfalt vorgenommene, beinahe mechanische Niederschrift einer tadellosen, ohne Rasur geschriebenen Partitur entstand. Als vollendetes Beispiel einer solchen Musterpartitur muß die kalligraphisch unübertreffliche, wie gestochen erscheinende „Walküre“-Partitur angesehen werden, die, im Besitz des Königs Ludwig vorgefunden, gegenwärtig noch in der Königlichen Residenz in München verwahrt wird, auf meine Anregung jedoch voraussichtlich in absehbarer Zeit nach der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek übergeführt und dort nebst den übrigen im Besitz des Königs Otto befindlichen Wagner-Manuskripten[2]) der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden wird. Neben dieser „Walküre“-Partitur,

---

[1]) Brief an Klindworth vom 4. Oktober 1855 („Wagner an Freunde und Zeitgenossen“, S. 175).

[2]) Es sind dies die Partituren zu „Die Feen“, „Rienzi“, „Walküre“ und „Huldigungsmarsch“, die Skizzen zum „Holländer“, dritten Akt des „Siegfried“ und zur „Götterdämmerung“. Dazu kommt das von Cosima Wagner geschriebene „Wagner-Buch“ (vgl. meinen Aufsatz „König Ludwigs Wagner-Buch“ in dieser Zeitschrift, 9. Wagnerheft, Jahrg. X, Heft 1). Nicht mehr bei der Sammlung befindet sich die Partitur des „Liebesverbot“, die dem Bayrischen Nationalmuseum in München überwiesen wurde (vgl. meinen Aufsatz darüber in dieser Zeitschrift, Jahrg. X, 19 [8. Wagnerheft]), während die Partitur der „Meistersinger“ vom Prinzregenten dem Germanischen Museum in Nürnberg als Festgeschenk zum 50jährigen Jubelfest dargebracht wurde.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

deren Anfang das Datum Seelisberg, 14. Juli (1853)[1]) aufweist, während der Schluß die Bemerkung: „Zürich, 23. März 1856“ trägt, — neben dieser Partitur besaß der König auch noch die ebenfalls mit Frau Wesendonks goldener Feder geschriebene Reinschrift der „Rheingold“-Partitur, beide Partituren ursprünglich im Besitz Wesendonks, dem sie als Pfand für reichliche Geldhilfe von Wagner übergeben waren. Am 31. Juli 1865, nach der großen Schicksalswendung, schrieb dann Wagner an Wesendonk:

„Verstehen Sie mich und seien Sie mir gütig, wenn ich Sie darum bitte, für den König von Bayern mir die Originalpartitur des ‚Rheingoldes‘, welche Sie verwahren, freundlich und mild abzutreten . . . Ihre liebe Frau verwahrt für immer, was mehr wert ist, als die zurückerbetene Reinschrift jener Partitur.“

Wagner meinte damit nach Angabe des ersten Herausgebers der Briefe an Otto Wesendonk, A. Heintz,

„die Skizzen der Musik zum ‚Rheingold‘, zur ‚Walküre‘ und dem ‚Siegfried‘, soweit dieser 1865 gediehen war; sie sind auf drei Systemen angedeutet, zur späteren Ausführung der Instrumentation“.

Diese (Kompositions-) Skizzen, mit Bleistift geschrieben und in kleinen roten Mappen verwahrt, mit ganz persönlichen Widmungen und Stimmungsäußerungen versehen, sind im Besitz der Familie Wesendonk geblieben (vgl. W. Golther im Vorwort zur Ausgabe der Briefe an Frau Wesendonk, S. 15). Das „Rheingold“ ist danach in der Komposition begonnen am 1. November 1853, beendet am 14. Januar 1854. Merkwürdiger als das Schicksal dieser ersten Niederschrift, die bisher nicht aus den Händen der Wesendonkschen Familie gelangt ist, erscheint das der Partitur und der Instrumentationsskizze. Daß König Ludwig die Partitur des „Rheingold“, die eine Zeitlang vorher auch in Liszts Verwahrung gewesen war, wirklich erhalten hat, ist sicher. Schrieb doch der König an Wesendonk, der übrigens nicht nur das „Rheingold“, sondern auch gleichzeitig die „Walküre“ abgetreten hatte, am 28. August 1865 folgendes:

„Es drängt mich, Ihnen meinen wärmsten Dank auszusprechen für die gütige Überlassung von Wagners Originalpartitur des ‚Rheingoldes‘. Seien Sie überzeugt, daß ich meinerseits nie solchen Anspruch erhoben hätte; der Gedanke, mir die kostbare Partitur des herrlichen Werkes zu verschaffen, ging von Wagner selbst aus.“

Um so sonderbarer ist es, daß diese kostbare „Rheingold“-Partitur in der königlichen Sammlung fehlt. Schon lange hatte ich in München die dunkle Sage gehört, die Partitur des „Rheingold“ sei bereits nach dem Tode des unglücklichen Königs verschwunden gewesen, und leider ist es, wie ich bei meinen mit besonderer Genehmigung der Administration des Vermögens König Ottos von Bayern vorgenommenen Studien feststellen mußte, Tatsache:

[1]) Leider hat ein ungeschickter Buchbinder das Exemplar so stark beschnitten, daß die Jahreszahl fortgefallen ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sie ist nicht mehr vorhanden. Unmittelbar nach dem Tode des Königs wurde ein amtliches Inventarverzeichnis aller in den Schlössern vorgefundenen Gegenstände aufgenommen; schon in diesem Verzeichnis, dessen Bibliotheksabteilung ich einsehen durfte, fehlt jede Spur von der „Rheingold“-Partitur. Ob sie, was kaum anzunehmen ist, der wahnumnachtete König verschenkt hat, ob sie entwendet wurde — niemand weiß es. Vielleicht führt sie jenseits des Kanals oder des großen Wassers ein beschauliches Dasein in der Autographensammlung eines reichen Liebhabers, vielleicht auch — wir wollen es nicht hoffen — ist sie vernichtet. Der Schleier des Geheimnisses wird wohl niemals gelüftet werden.

Um so erfreulicher ist es, daß nun vor kurzer Zeit die Instrumentationsskizze des „Rheingold“ ans Tageslicht gekommen ist; sie wurde im Jahre 1858 bereits von Wagner einem mir nicht mit Namen genannten Freunde geschenkt, der sie jahrzehntelang still verwahrte, bis sie vor einiger Zeit in den Besitz der Münchener Antiquariatsfirma J. Halle kam.[1])

Die Arbeit an der Komposition des „Rheingold“ erstreckte sich nur über ein Jahr.

„Sei es ein Dämon oder ein Genius, der uns oft in entscheidungsvollen Stunden beherrscht, — genug: schlaflos in einem Gasthaus von La Spezia ausgestreckt, kam mir die Eingebung meiner Musik zum ‚Rheingold‘ an.“[2])

Nun entstand in rascher Folge die Komposition nach der Rückkehr in Zürich. Sie war nach Wagners eigener Angabe bereits am 16. Januar 1854 beendet. Nur 14 Tage gönnte sich der Meister Rast, dann begann er Anfang Februar — das genaue Datum steht leider nicht im Manuskript — mit der mir vorliegenden Instrumentationsskizze, deren Ende das Signat trägt: R. W. 28. Mai 1854. Mit der verschwundenen „zierlichen“ Reinschrift, die, wie sich aus der Skizze ergibt, 294 Partiturseiten umfaßt hat, kam er erst am 26. September des gleichen Jahres zu Ende.

Über die Art und Weise, wie Wagner am „Rheingold“ arbeitete, macht nun Glasenapp in seiner Wagnerbiographie (3. Auflage, 2. Band, 2. Abt. 1899, S. 34) folgende Mitteilungen:

„Während des Komponierens ging er oft im Zimmer auf und ab, trat zuweilen an den Flügel im Nebenzimmer, um einzelne Akkorde anzuschlagen oder einzelne

---

[1]) Den Inhabern dieser Firma, Herren Gebrüder Halle, die mir das kostbare Manuskript zu genauem Studium längere Zeit zur Verfügung stellten, bin ich für ihr liebenswürdiges Entgegenkommen zu größtem Dank verpflichtet. Wollen wir hoffen, daß ein deutscher Sammler oder ein deutsches Museum verhindern wird, daß ein solches Manuskript schließlich doch noch ins Ausland wandert.

[2]) September 1853. Ausführlicheres über diese „Rheingold“-Vision hat Wagner in „Mein Leben“ (München 1911, S. 591 f) mitgeteilt; bei Abfassung dieses Aufsatzes konnte ich die Autobiographie noch nicht berücksichtigen, so daß ich nur noch kleinere Ergänzungen daraus hier geben kann.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Phrasen zu spielen; dann schrieb er am Stehpult das Gefundene nieder. Die erste Particelle [?!], die er entwarf, bestand aus nur wenigen Liniensystemen, in welche er nur die Melodie und die Akkordfolgen, mit Notierung der Grundzüge der Instrumentation, zuerst mit Bleistift skizzierte. Erst wenn diese Partitur [?!] vollendet war, ging es an die Ausarbeitung, an die Details der Instrumentation, die er ohne jede Korrektur [??], mit einer unvergleichlichen Sorgfalt und Sauberkeit ausführte. Ein Schreibfehler, ein Tintenfleck genügte, um das angefangene Blatt zu verwerfen. Von solcher Reinschrift war er jetzt allerdings noch weit entfernt. Zunächst galt es die erste flüchtige Bleistiftskizze der Komposition [?!] auf einzelnen unzusammenhängenden Blättern; die stets rückständige Kalligraphie wäre der vordringenden Inspiration hinderlich gewesen."

Glasenapp wirft hier, wie jeder Musiker sehen wird, die verschiedenen Stadien der Arbeit bunt durcheinander. Es erscheint deshalb angebracht, nochmals kurz die Arbeitsfolge am „Rheingold" zu fixieren:

1. Allererste Niederschrift von Motiven (wahrscheinlich begonnen in Spezia), Manuskript unbekannt.
2. Kompositionsskizze (Singstimmen mit kurzer Andeutung des Orchesters) im Besitz der Wesendonkschen Familie.
3. Instrumentationsskizze („Particella") mit Korrekturen auf unzusammenhängenden Blättern, größtenteils mit Bleistift geschrieben, im Besitz der Firma J. Halle in München.
4. Die korrekturenlose Reinschrift der Partitur (ehemals im Besitz des Königs Ludwig, jetzt verschollen).

Wir beschäftigen uns hier lediglich mit der Instrumentationsskizze, aus der der Gang der Arbeit, so wie Wagner sie in seinen Briefen an Liszt schildert, genau zu erkennen ist.

„Jetzt führe ich das ‚Rheingold' sogleich in Partitur aus, mit der Instrumentation: ich konnte keine Weise finden, das Vorspiel (die Rheines-Tiefe) als Skizze deutlich aufzuschreiben; so verfiel ich gleich auf die volle Partitur. Nur werde ich so viel langsamer fertig: auch ist mir der Kopf etwas wüst",

schreibt der Meister am 7. Februar 1854 an Liszt.[1]) Diese erste Niederschrift des „Rheingold"-Vorspiels in voller Partitur in kalligraphischer Schrift mit Tinte auf Quartpapier bildet den Beginn der „Instrumentationsskizze". Daß es Wagner wirklich etwas „wüst" im Kopf war, beweist ein

[1]) „Was die Technik meiner Arbeit betraf, geriet ich alsbald in Verlegenheit, jenes im Halbtraume zu Spezia konzipierte Orchestervorspiel in meiner gewohnten Art der Skizzierung auf zwei Linien aufzuzeichnen. Ich mußte sofort zum vollständigen Partitur-Formular greifen; dadurch wurde ich zu einer neuen Art meines Skizzierens überhaupt verleitet, wonach ich nur die allerflüchtigsten Bleistifts-Umrisse für die sofortige Bearbeitung in der vollständigen Partitur entwarf. Dies zog mir für später bedenkliche Schwierigkeiten zu, da die mindeste Unterbrechung meiner Arbeit mich der Bedeutung meiner flüchtigen Skizzen oft vergessen machte, und ich diese denn mühsam mir wieder zurückrufen mußte. Doch ließ ich diese Schwierigkeiten für das ‚Rheingold' noch nicht aufkommen . . ." („Mein Leben", S. 599).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

merkwürdiger Irrtum. Der Einsatz des dritten Horns (Seite 2 der gedruckten kleinen Partitur, die in der Folge stets hier zitiert wird) war um einen Takt zu spät gesetzt, was Wagner dann nachträglich mit Bleistift verbesserte. Durch solche Ereignisse, die sich vielleicht des öfteren wiederholt hatten (Wagner pflegte dann den ganzen Bogen zu vernichten), mag ihm die Reinschrift der Partitur, die zu früh erfolgt war, wohl verleidet worden sein; mit Flosshildens Gesang „Heiala weia! wildes Geschwister!“ bricht plötzlich die Partitur ab, deren nachfolgende leere Blätter bereits die Takteinteilung für das Kommende aufweisen. Nun ging Wagner dazu über, unbeirrt um die Schönschrift die Instrumentation zunächst einmal als Skizze mit Hilfe des Bleistifts „schnell“ durchzuführen, und er verwendete hierzu bis gegen den Schluß, wo wieder Quartblätter nötig wurden, das bequeme Querfolioformat in einzelnen Blättern, deren Numerierung so durchgeführt ist, daß abwechselnd ein Blatt die ungeraden Nummern und das nächstfolgende die geraden enthält.

„Ich arbeite angestrengt. Kannst Du mir nicht einen Menschen nachweisen, der geeignet wäre, aus meinen wilden Bleistiftskizzen eine saubere Partitur zusammenzuschreiben? Ich arbeite diesmal ganz anders als früher. Aber die Reinschrift bringt mich um! Ich verliere damit eine Zeit, die ich kostbarer anwenden könnte; und außerdem greift mich das viele Schreiben so stark an, daß es mich krank macht und mir die Laune zum eigentlichen Arbeiten wegnimmt. Ohne einen solchen geschickten Menschen bin ich verloren: mit ihm wäre ich in zwei Jahr mit allem fertig“ (4. März 1854 an Liszt).

Leider konnte Liszt Wagners Wunsch nicht erfüllen — erst in späteren Jahren fand der Meister in Hans Richter und den sogenannten „Nibelungenkanzlisten“ (Seidl, Zumpe, Fischer) die richtigen Hilfskräfte. Man muß bedenken, daß es für nicht ganz ausgezeichnet gebildete Musiker keine Kleinigkeit gewesen wäre, in die Geheimnisse des „Nibelungen“-Orchesters einzudringen und aus den allerdings immer klaren und deutlichen, aber oft aufs sonderbarste gruppierten Wagnerschen Skizzen einen Reinschrifttext herzustellen, der uns heutigen, die wir alle das Werk Note für Note kennen, so selbstverständlich erscheint. Wagner selbst hielt seine Blätter für „unleserlich“, wie er am 9. April 1854 noch an Liszt schreibt, während es dann doch tatsächlich dem „combinierenden Blick“ des trefflichen, die Klavierauszüge verfertigenden Klindworth gelang, aus den Bleistiftskizzen den rechten Sinn zu finden. Daß diese Skizzen zum „Rheingold“ bereits im Jahre 1856 nicht mehr vollständig vorhanden waren, beweist ein Brief Wagners vom 1. November d. J. an Klindworth: „Was ich an Skizzen zum ‚Rheingold‘ noch zusammenbringe, sollen Sie bekommen, sobald ich Ihnen den ersten Akt des ‚Siegfried‘ zuschicke . . .“ Leider ist nun festzustellen, daß schon Wagner den Anfang seiner Bleistiftskizzen nicht mehr besaß, und so beginnt die Bleistiftskizze mit den Worten Alberichs „Wie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in den Gliedern brünstige Glut mir brennt und glüht" (Seite 94 der kleinen Partitur). Im großen ganzen entspricht — von gewissen Änderungen der Orthographie, insbesondere der Hornstimmungen abgesehen — die vorliegende Fassung der gedruckten Partitur. Einzelne interessante Varianten und Veränderungen seien hier noch vermerkt, wobei ich unbedeutende Stimmführungskorrekturen, die sich sehr häufig finden, unberücksichtigt lasse. Die Seitenzahlen beziehen sich stets auf die kleine Schott'sche Partitur.

Seite 131 letzter Takt: der Einsatz der ersten Trompete war ursprünglich der Baßtrompete zugeteilt.

Seite 140 erster Einsatz der Tuben. Die Stelle beweist ebenso wie die späteren Tubenstellen, daß sich der Meister über die Verwendung und Stimmung dieser neuartigen Instrumente noch nicht recht klar war. Während er in der gedruckten Fassung notiert: 2 Tenortuben in B, 2 Baßtuben in F, 1 Kontrabaßposaune (C) und 1 Kontrabaßtube (C), weist seine Manuskriptskizze auf: 2 Tenortuben in Es, 1 Baritontube in B, 1 Baßtube in B, 1 Kontrabaßposaune in B und eine Kontrabaßtube in Es. Mehrfache Korrekturen und Schlüsseländerungen zeigen, daß hier fortgesetzt geändert wurde.

Seite 164 Takt 2 und 3 lauten die Hoboen und das Englischhorn folgendermaßen:



Seite 179 bis Seite 181 erster Takt ist alles mit doppelt so langen Notenwerten geschrieben, als es in der gedruckten Partitur gesetzt ist. Wagner notiert dazu: „Dasselbe Viertelzeitmaß wie nachher. ♩ langsamer wie zuvor 𝅗𝅥.".

Seite 180 statt der Baßklarinette erste Klarinette.

Seite 198 statt „Sold sorge" ursprünglich: „Lohn kümmre".

Seite 226 Instrumentationsvariante in Takt 4ff.: Was den Tuben jetzt zugeteilt ist, hatten die Hörner; was die Hörner und Fagotte jetzt spielen, die Posaunen, Violoncelle und Kontrabässe; was den Violinen und Bratschen jetzt zugeteilt ist, die Trompeten und Baßtrompete.

Seite 280 Takt 2 erstes Horn: der Auftakt lautete: zwei Sechzehntel „d".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Seite 318 Bratschen und Violoncelle im 2. Takt andere, schwer zu entziffernde Fassung bei gleicher rhythmischer Gestaltung.

Seite 328 Takt 2 statt der Hörner ursprünglich Klarinetten (eine Oktave höher).

Seite 366 statt der jetzt verwendeten 18 (in der Instrumentationsangabe zu Beginn der Partitur spricht Wagner irrtümlich von 16) Ambosse nur 15, die alle im Baßschlüssel notiert und etwas anders gruppiert sind.

Seite 6 (des zweiten Bandes der kleinen Partitur): statt der Hörner ursprünglich drei Klarinetten und Baßklarinette.

Seite 69 Takt 4 ursprünglich auch große Flöte.

Seite 259 Takt 5 statt Hoboen, Engl. Horn und Klarinetten: Hörner und Fagotte.

Seite 264 statt der drei Klarinetten die Frage „oder drei gedämpfte Hörner?“ hinzugeschrieben. Darunter unter Frohs Worten „Halt ein, Wotan!“ der merkwürdige Zusatz: „Auch du mein Brutus.“

Seite 312/13 bei Eintritt des „Mäßig bewegt“ der Zusatz: „Die szenische Bemerkung muß ganz anders kommen.“

Seite 331 der durchstrichene Zusatz „bis hierher Holzbläser“, sowie „in 8tel Bewegung??“.

Seite 355 letzter Takt, Floßhilde ursprünglich in rhythmisch gleicher Bewegung mit den Schwestern.

Seite 361. Zwischen Takt 2 und 3 waren zwei später gestrichene Takte eingeschoben, die unter Weglassung der vorgezeichneten fünf ♭ lauten:

(siehe Notenbeispiel Seite 76)

Ähnlich wie in der Partitur sind die Harfen, für die das Papierformat nicht ausreichte, auf besondere Blätter geschrieben. Besonders interessant sind viele kleine Randnotizen, auf denen Wagner den Umfang der Reinschrift für jede Seite berechnete.

„Die Reinschrift meiner Partituren werde ich mir am Ende doch selbst machen müssen, es ist gar zu schwer, sie nach meinem Sinn zu fertigen, zumal die Skizzen doch oft heillos konfus sind, so daß doch wohl nur ich draus klug werde. Es dauert nur länger!“ (2. Mai 1854 an Liszt.)

Und in einem undatierten Brief vom Juni des gleichen Jahres heißt es gar:

„Suche mir keinen Schreiber: Mad. Wesendonk hat mir eine goldene Feder — von unverwüstlicher Schreibekraft — geschenkt, die macht mich nun wieder zum kalligraphischen Pedanten. Die Partituren werden mein vollendetstes Meisterstück in Schönschreiberei werden! Man kann seinem Schicksal nicht entgehen! Meyerbeer bewunderte seinerzeit nichts mehr an meinen Partituren, als die saubere Schrift: dieser Akt der Bewunderung ist mir nun zum Fluch geworden: — ich muß saubere Partituren schreiben, solange ich lebe auf Erden!“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein Stück sächsischen Schulmeisters steckte doch wohl noch dem großen Meister im Blute. Das kam in seinen wundervollen Reinschriften zum Ausdruck.

Die schönste aller Wagnerschen Handschriften ist das Originalmanuskript des heute als „Huldigungsmarsch“ bezeichneten Tonstückes, das Wagner seinem königlichen Gönner widmete. Es führt hier den Titel:

Zum neunzehnten Geburtstag
Seiner Majestät des Königs
Ludwig II.
von
Richard Wagner.

Diese 22 Seiten umfassende, für Militärorchester[1]) geschriebene Partitur, die in blauen Samt gebunden ist, stellt eine Meisterleistung Wagnerscher Kalligraphie dar: ohne Rasur auf prachtvollem französischen Notenpapier geschrieben, erreichen die Züge der Wagnerschen Schrift hier eine Vollkommenheit, die gestochenem Notenbild nicht nachsteht.

Später hat der Meister sich viel Schreibarbeit von anderen abnehmen lassen, wie die Manuskripte im Besitz des Königs Ludwig beweisen. Von „Siegfried“ besaß der König nur die 60 Seiten umfassende, auf zwei Doppelsystemen säuberlich mit Tinte geschriebene Orchesterskizze zum dritten Akt, die der gedruckten Fassung völlig entspricht. Die Widmung lautet:

„Im Frühling ausgeführt und Seinem königlichen Freund zu dessen 25. Geburtstag geweiht von Richard Wagner.“

Dann folgt ein Gedicht, das sich bereits im achten Bande der Wagnerschen Schriften und Dichtungen gedruckt findet („Sie ist erweckt“).

Von der „Götterdämmerung“ fand ich die vollständige Orchesterskizze in drei Bänden, deren erster, in blauen Samt gebunden, die eigenhändige Widmung trägt:

Huldigung
zum 25. August 1870.

Es erscheint nun in Autographie die ebenfalls im achten Band der Schriften gedruckte Schrift: „Gesprochen ist das Königswort“.

Merkwürdigerweise ist die Notenschrift dieser Skizze nicht eigenhändig. (Nur wenige Zusätze stammen von Wagners Hand; Hans Richter hat als junger Mann das Manuskript geschrieben, wie eine versteckte Bemerkung in griechischen Buchstaben zwischen den Notenzeilen einmal besagt.

[1]) Die gleichfalls von Schott publizierte Fassung für großes Orchester, die gewöhnlich in den Konzerten gespielt wird und weniger wirkungsvoll ist, stammt von Joachim Raff, dessen Name allerdings in der Partitur nirgends genannt ist.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der zweite Aufzug, in rote Seide gebunden, ist deshalb besonders bemerkenswert, weil Wagner selbst die ersten drei Seiten bis zu Hagens Worten: „nicht doch mag ich ihr" eigenhändig geschrieben hat, dann folgt wieder Richters Schrift, nur gelegentlich durch einige Überschriften Wagners ergänzt. Der in gelbe Seide gebundene dritte Akt weist verschiedene Notenschriften auf: wahrscheinlich haben hier mehrere Mitglieder der sogenannten „Nibelungenkanzlei" abwechselnd gearbeitet. Eigenhändig ist nur das Zueignungsblatt, das mit den stolzen Wotansworten das krönende Ende des gewaltigen Werkes preist:

Zur Widmung.

Vollendet das ewige Werk!
Wie im Traum ich es trug,
Wie mein Wille es wies,
Was bange Jahre barg
Des reifenden Mannes Brust,
Aus winternächtigen Wehen
Der Lieb' und des Lenzes Gewalten
Trieben dem Tag es zu:
Dort steh' es stolz zur Schau,
Als kühner Königsbau
Prang' es prächtig der Welt!

Zum 25. August 1871.

Richard Wagner.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BECKMESSERSZENEN AUS DEM JAHRE 1598

von Dr. Arnold Schering-Leipzig

Im Jahre 1598 ließ der als Organist und Musikschriftsteller in Bologna wirkende Adriano Banchieri eine musikalische Komödie in Venedig drucken, die noch heute in mancher Beziehung zu interessieren vermag. „La pazzia senile" (Die Torheit des Alters)[1]) gehört der um 1600 sehr beliebten Gattung der sogenannten Madrigalkomödie an. Die Personen nämlich singen ihre Reden und Dialoge nicht einstimmig, sondern vielstimmig nach Madrigalmanier ab (im Falle Banchieri dreistimmig), und die Vorführung geschah nicht szenisch, sondern konzertmäßig, nach Kantatenart. Ein Jahr zuvor war das Muster und Vorbild aller späteren Kompositionen dieser Art erschienen, das schon 1594 in Modena aufgeführte Madrigallustspiel „L'Anfiparnasso" des Orazio Vecchi, auf das Banchieri's Stück offenbar zurückgeht.[2]) Bei beiden handelt es sich um eine Umsetzung der alten Commedia dell'arte oder Stegreifkomödie in Musik. Aus dem Schatze an Charaktermasken, mit denen diese zu arbeiten pflegte, hat Banchieri herübergenommen: Pantalone (ein komischer Alter aus Murano), den Doktor Graziano, Lauretta (eine abgelebte Kurtisane), Burattino (ein lächerlicher Diener), dazu ein ernst zu nehmendes junges Liebespaar, Fulvio und Doralice. Ebenso deutet die sehr bescheidene Handlung auf die Stegreifkomödien des 16. Jahrhunderts. Burattino erzählt seinem Herrn, dem Pantalone, daß allabendlich Signor Fulvio komme und unter dem Fenster seiner Tochter Doralice dieser ein Ständchen bringe, worauf beide Liebesschwüre tauschten. Pantalone, um die Ehre seiner Tochter besorgt, wird zornig, stürmt fort und trifft auf der Straße Doktor Graziano, dem er längst Doralicens Hand versprochen. Beide beschließen, die Hochzeit noch am selbigen Abend anzuberaumen. Aber Doralice hat alles vom Fenster aus belauscht und verschwindet mit Fulvio beizeiten. Doktor Graziano hat das Nachsehen.

Über die vielerlei drolligen und musikalisch höchst anmutigen Szenen der ersten Hälfte dieser kleinen Komödie, die bis zum Jahre 1627 nicht weniger als sechs Auflagen (darunter eine in Deutschland) erlebte, sei

[1]) Neudruck in der Sammlung „L'arte musicale in Italia", Band IV, herausgegeben von L. Torchi.

[2]) An genannter Stelle ebenfalls neu gedruckt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hinweggegangen. In der zweiten Hälfte aber erscheinen zwei, in denen die Urbilder gewisser Beckmesserszenen in Wagners „Meistersingern" vorhanden sind. Denn dieser „Doktor Graziano", den die alte Stegreifkomödie mit allen erdenklichen Zügen eines halbgebildeten, zerstreuten, pedantischen, auf seine in Bologna getriebenen gelehrten Studien stolzen und dünkelhaften Menschen ausstattete, ist der Urahne des lächerlichen Wagnerschen Stadtschreibers. Er pflegt sich auf Schritt und Tritt zu blamieren, protzt mit mythologischen und geographischen Kenntnissen, verwechselt Grazien und Parzen, mißversteht viel, verdreht Worte, zitiert fürchterliches Latein usw. Als echter Beckmesser präsentiert sich dieser Doktor Graziano schon in einer komischen Ständchenszene des Vecchi'schen „Anfiparnasso",[1]) noch deutlicher aber im zweiten Akt des Stücks von Banchieri. Nächtlicherweile vor dem Fenster Doralicens auf- und abgehend, präludiert er auf der Guitarre („Trinc tin tin tin tronc") und beginnt zu singen:

	(Übersetzung)
Doralice, mia bella, Ascolta un poc una canzon novella, Ch'al to Duttor Gratian la vuol cantar E con al chittarin' la vuol sonar. Trinc tin tin tin tronc.	Doralice, mein Engel, So hör' ein bißchen an ein neu Gesängel, Das dir Doktor Graziano singen will, Und es begleiten will mit Lautenspiel.
Mi son' adottorado In una terra dentr' una cittade E ho tegnu tre bott confusion E sempr' ho fatt hunor al mie saion. Trinc tin tin tin tronc.	Ich hab', wie sich's gebühret, In einem Winkelstädtchen doktorieret; Zwar wurd' ich dreimal da mit Schmach bedacht, Doch hab' ich meinem Rock nur Ehr' gemacht.
A Padova e Bulogna Cinq' anni ho lett' senza una vergogna E s'hò Aristl' tutt' in tal cervell, Piatton, Bartl' e Bald' con al Javell. Trinc tin tin tin tronc.	Bologna, dazu Padua, Fünf Jahre ohne Schand' mich lehren sah, Hab' Aristot'l völlig im Gehirn, Plato und Juvenal, Bald' und auch Bartolin.[2])
Sì che, Doralizzina, A vuoi te sippi la mia fandesina. Però fam' al to spos' ch'a t'ho purtà Una gullana d'ore du cotà. Trinc tin tin tin tin tronc.	Sieh nun, o Doralic'chen, Für dich erdacht' ich dieses Phantasiechen, Drum schenke ihm, deß Lieb' für dich so rein, Ein Kettchen doch von Gold und Edelstein. Trinc tin tin tin tin tronc.

Zu diesem schauderhaften Italienisch und holprigen Rhythmus erklingt

[1]) Auf sie hat auch der Herausgeber des Neudrucks hingewiesen, doch nicht auf die frappanteren Zusammenhänge zwischen Banchieri und Wagner. Vgl. H. Leichtentritts Hinweis in der Neuausgabe der Ambrosschen Musikgeschichte Bd. IV, 271.

[2]) Bald' vielleicht Baltazar Gracian, der durch Schopenhauers Übersetzung bekannte spanische Verfasser von „Handorakel und Kunst der Weltklugheit". Bartolin = Bartolino von Padua (?).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine dürftige Kanzonettenmelodie, die nichts weniger als musterhaft gebaut ist, vielmehr ihrerseits das Stockende, Steife der „Dichtung" verstärkt und sogar innerhalb der wenigen Takte, die sie einnimmt, zweimal den Takt wechselt. Zwischen jede Strophe treten mit „Trinc tin tin tronc" je vier Takte Nachahmung des Guitarrengeklimpers. Das Instrument selbst ist natürlich nicht verwendet, denn auch diese Szene verläuft, wie alle anderen der Komposition, in dreistimmigem, unbegleitetem Gesangssatz. Indessen wird der Guitarrerefrain jedesmal durch zwei Sopran- und eine Baßstimme, jede der Ständchenstrophen dagegen von zwei Tenören und Baß vorgetragen, so daß ein deutlicher Klangunterschied zwischen Vorspiel und Liedweise vorhanden ist.

Noch frappanter ist die Verwandtschaft der ersten Szene des dritten Akts bei Banchieri mit der Beckmesserszene des dritten Akts der „Meistersinger". Doktor Graziano hat sich abermals zu einem Ständchen entschlossen. Erregt läuft er vor dem Fenster der heimlich kichernden Doralice auf und ab, abermals mit der unentbehrlichen Guitarre in der Hand. Jetzt will er's bei der Spröden mit Zeugnissen seiner künstlerischen Bildung versuchen, daher stimmt er das „berühmte Madrigal" mit dem Anfang „Vestiva i colli" an. Es war dieses Sonnett in der Tat eine damals sehr bekannte und gefeierte Dichtung, die kein geringerer als Palestrina mit Musik versehen hatte. Jeder Gebildete der Banchierischen Zeit kannte sie.[1]) Ob nun Doktor Graziano Sinn und Worte des Madrigals ehemals nicht recht verstanden, ob er es schlecht memoriert, oder ob ihm die Hauptsache dabei entfallen, — kurz, er verstümmelt es in erbärmlicher Weise. Der Druck des Jahres 1607 verzeichnet links die originale Dichtung, rechts die von Graziano-Beckmesser wiederum dreistimmig gesungene Verdrehung, nämlich:

Madrigale antico.	*Trasmutazione di Graziano.*
Vestiva i colli e le campagne intorno	Rostiva i corni e le castagne in forno
La primavera di novelli amori,[2])	I prim' havea de i novelli humori,
E spiravan' soave arabi odori	Sospiravan' le rane arbori e mori
Cinti d'erbe, e di frondi il crine adorno;	Cinti d'erbe e di trombe in fin al corno;
Quando Licori all' apparir del giorno,	Quando mi corro al apparir d'un storno,
Cogliendo di sua man' purpurei fiori,	Cogliendol con la man tra puri fiori
Mi disse: in guiderdon di tanti ardori,	Mi disse un sier guidon, per tanti ardori
A te gli colgo, ed ecco io te n'adorno.	A te mi volgo, e leccami d'intorno.

[1]) Wie Rudolf Schwartz (Leipzig) bei anderer Gelegenheit nachgewiesen (Jahrbuch der Musikbibl. Peters, Leipzig, 1906 S. 96f.), war der Verfasser ein gewisser Ippolito Capilupi. Auch eine Komposition des Palestrinaschülers Felice Anerio war bekannt; die des Palestrina hatte Vinc. Galilei für Laute arrangiert (1568).

[2]) Hier wie an einzelnen anderen Stellen weicht der von Banchieri gegebene, zum Teil fehlerhafte Text von der Originalfassung des Capilupi, wie sie Palestrina (Ges. Ausg. Bd. 28, No. 29) komponierte, ab. Statt „amori" steht z. B. dort „onori".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Original und die Verstümmelung, soweit diese überhaupt übertragbar ist, würden, ins Deutsche übersetzt, lauten:

Es bekleidete die Hügel und Felder ringsum
Der Frühling mit neuen Lieblichkeiten;
Und es atmeten milde arabische Düfte aus
Hecken von Kräutern, und mit Laub ziere ich das Haar,

Als Licori[1]) beim Anbruch des Tages,
Mit ihrer Hand purpurfarbne Blumen pflückend,
Zu mir sprach: Zum Lohn für soviel [Liebes-]Gluten
Pflück' ich sie dir und schmück' dich nun damit.

Er röstete die Hörner und die Kastanien im Ofen,
Die ersten hatte er von den jüngsten Launen;
Es seufzten die Frösche, Bäume und Maulbeersträucher,
Die Hecken von Kräutern und Trompeten bis zur Ecke.

Als ich beim Erscheinen eines Stars hinlaufe,
Um ihn mit der Hand zwischen reinen Blumen zu pflücken,
Sprach ein Herr Schelm zu mir: für soviel Gluten
Dreh' ich mich zu dir und lecke mich herum.

Auch hier trägt die Musik ein gut Teil zur Komik bei. Was Beckmesser beim Vortrag seines „Meisterliedes" in Gestalt schlechter musikalischer Betonung und karikierender Melodik an Lächerlichkeit hinzubringt, das liefert Banchieri's Doktor Graziano, indem er die hohe Schule des Palestrinaschen Kontrapunkts zu reiten versucht. Gleich das erste, kanonisch eingeführte Motiv stammt (mit unbedeutender Variante) aus Palestrina's berühmter, allerdings nicht drei-, sondern fünfstimmiger Komposition. Es sieht aus, als solle es ein Kunststück ohnegleichen geben. Aber schon daß der Doktor das Thema pathetisch zuerst im Baß, statt, wie bei Palestrina, im Sopran einführt, worauf Alt und Sopran eintreten, ferner, daß sich aus dem hochtönenden Anfang nichts, gar nichts entwickelt — alle drei Stimmen bekommen nacheinander schon sofort wieder Pausen —, das mußte die Lachnerven des Musikpublikums um 1600 zum höchsten reizen. Auch musikalisch also hatte Graziano wahrscheinlich schlecht memoriert. Wohl schwebte ihm dunkel der Anfang der Komposition des großen Römers vor, und auch weiterhin, bei Versabschlüssen und neuen Versanfängen, kehren deutliche Reminiszenzen wieder; aber fernerhin aus eigener Kraft ein kleiner Palestrina zu sein, dazu reichte des Doktors Gabe nicht aus. Folglich lenkt er schleunigst in die einfache, nur hier und da durch eine manierliche Kadenz mit Vorhalten ununterbrochene homophone Satzart zurück und verzichtet auf weitere Kunststücke nach Art des Anfangs.

Vielleicht, daß Banchieri dieses Stück nicht ohne Nebengedanken

[1]) Name einer Schäferin.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

geschrieben. Die Musikgeschichte kennt ihn als einen eifrigen Anhänger des stile nuovo, des Rezitativstils, der gerade um 1600 in Florenz und Rom Aufsehen erregte. Gleich andern Anhängern dieser neuen, für deutlichen leidenschaftlichen Sologesang eintretenden Richtung war auch Banchieri ein Verächter des alten polyphon verschlungenen Stils, den man gegenüber dem neuen plötzlich als unverständlich, kalt, affektlos zu empfinden begann. Scheint schon die ganze „Pazzia senile" mit ihrer leichten, kunstlosen, fast durchweg akkordischen Schreibart ein Hieb auf die alte Schule zu sein — Orazio Vecchi mit seinem bei weitem kunstvolleren fünfstimmigen „Anfiparnasso" inbegriffen —, so möchte man gerade auch in der Parodie des Palestrina'schen Meisterwerks im Munde des Graziano eine Art Lächerlichmachung des alten Stils erkennen. Der Reformgeist Banchieri spielte sich hier gewissermaßen als scherzhafter „Merker" auf.

Daß Richard Wagner die „Pazzia senile", dieses lustige Spiel von der Torheit verliebter, eingebildeter Alten, gekannt hat, ist durchaus wahrscheinlich, zumal man weiß, daß er für die „Meistersinger" auch in anderer Beziehung Studien bei den Alten unternahm. Seltsamerweise findet sich gerade in der Bibliothek derjenigen Stadt, in der die „Meistersinger" die erste Aufführung erlebten, in München, eine Partiturkopie des Banchieri'schen Stückes. Nach der Mitteilung der dortigen Bibliotheksverwaltung wurde freilich diese Kopie erst 1869, also ein Jahr nach der Wagnerschen Uraufführung, für die Münchener Bibliothek angefertigt. Sie konnte also für Wagner, der die „Meistersinger"-Dichtung schon 1862 beendet hatte, als Vorlage nicht in Frage kommen. Dagegen besaß seit langer Zeit die Stadtbibliothek der alten Meistersingerstadt Augsburg ein gedrucktes Exemplar der „Pazzia" (Ausgabe von 1607), das einzige, wie es scheint, das außer einem Druck in Wolfenbüttel in deutschen Bibliotheken überhaupt vorhanden ist. Nach ihr ist auch die Münchener Kopie angefertigt.

Den Gedanken der Gedichtverstümmelung Beckmessers entnahm Wagner bekanntlich der Lortzingschen Oper „Hans Sachs" (Leipzig 1840). Immerhin ist in dieser, wie H. Schmitz zuletzt sehr hübsch ausgeführt hat[1]), der Vorgang insofern etwas anders als bei Wagner, als der Delinquent, bei Lortzing Eroban Hesse genannt, beim Vortrage des angeeigneten fremden Manuskripts mehrmals in ein eigenes Gedicht gerät, schließlich ganz stecken bleibt und sich damit kompromittiert. Eine regelrecht durchgeführte Verdrehung der Worte und des Sinnes findet nicht statt. Auch der erste Entwurf Wagners (Marienbad 1845) scheint auf eine solche noch nicht gerechnet zu haben:

[1]) Neue Zeitschrift für Musik 1905, No. 11, 12, nach Mitteilungen, die schon vorher Welti (Wagner-Jahrbuch 1886), Glasenapp (Bayreuther Blätter 1880), Sternfeld (Musikalisches Wochenblatt 1902) gegeben hatten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Nach mehreren Förmlichkeiten" — so heißt es in dieser ersten Skizze der letzten Beckmesser-Szene — [1]) „beginnt er. Das Lied steht in auffallendem Kontrast zu dem Vortrage. Er schildert Hoffnung und Zweifel eines Liebenden. Die Wirkung ist komisch durch den Vortrag [!] des Merkers; das Volk macht sich über ihn lustig, zischt ihn aus etc."

Etwas deutlicher schon drückt sich der zweite Prosaentwurf (Wien 1861) und, übereinstimmend damit, der dritte aus dem gleichen Jahre aus:

„Er trägt nun die zarten und feurigen Verse Konrads in einer durchaus entstellenden und lächerlich wirkenden Weise[2]) vor, so daß, als die Meister zuerst über das Unzusammenhängende des Vortrags den Kopf schüttelten, das Volk anfangs verwundert, dann aber, als Hanslich mit immer mehr Affekt singt, in zunehmende Heiterkeit übergeht" usw.

Wie sich Wagner noch 1862 beim ersten dichterischen Entwurf diese Entstellung dachte, lehrt die Gegenüberstellung des ursprünglichen Preislieds und seiner komischen Version im Munde Beckmessers:

Stolzing:	Beckmesser:
Fern —	Fern —
meiner Jugend goldnen Toren,	meiner Tugend goldnen Toren,
zog ich einst aus,	bog ich einst aus,
in Betrachtung ganz verloren.	in Verachtung ganz verloren.
usw.	usw.

Es handelt sich hier also noch immer nur um gelegentliche falsche Lesungen einzelner Worte. Sehr bald aber ließ Wagner diesen Entwurf fallen und dichtete das Preislied ganz neu („Morgenlich leuchtend in rosigem Schein, von Blüt' und Duft geschwellt die Luft" usw.), und zwar unter steter Beachtung der Möglichkeit einer hernach durchgehenden, vollständig karikierenden Entstellung durch Beckmesser („Morgen ich leuchte in rosigem Schein, voll Blut und Duft geht schnell die Luft"). An und für sich wäre kein Grund vorhanden gewesen, die erste, mildere Form zugunsten der späteren fallen zu lassen; ja, das Falschlesen einzelner Worte erscheint viel wahrscheinlicher, wenn auch noch kompromittierend genug für einen „Merker", als die völlig sinn- und kopflose Verdrehung des Preislieds in der endgültigen Fassung. Die prinzipielle Übereinstimmung dieser mit der „Vestiva i colli-Parodie" des Banchieri'schen Doktor Graziano ist zu auffallend, als daß sie übersehen werden könnte, und man wird daher annehmen müssen, daß Wagner durch die vielleicht noch ins Jahr 1862 zu setzende Bekanntschaft mit der „Pazzia senile" zu jenem ganz neuen, veränderten Preisliedentwurfe nebst Parodie bestimmt wurde.

---

[1]) R. Wagner, Entwürfe zu „Die Meistersinger", „Tristan und Isolde", „Parsifal", mit einer Einführung von H. von Wolzogen, Leipzig 1907.

[2]) In der „Mitteilung an meine Freunde" (1851): „. . . nach einer gänzlich unpassenden und entstellenden Weise . . ."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

TRISTAN UND ISOLDE VON RICHARD WAGNER

AUCH EIN BRUCHSTÜCK EINER GROSSEN KONFESSION

von Prof. Dr. H. Heubach-Weimar

Seit unseren großen Klassikern, vornehmlich seitdem Goethe in seinem siebenten Buche von „Dichtung und Wahrheit" dies auch bewußt als Theorie ausgesprochen hat, haben wir einen zuverlässigen Maßstab und Prüfstein für wahrhaft klassische Werke der Dichtkunst: sie müssen und sollen das wahre, bedeutende äußere Erleben und den wahren, bedeutenden inneren Lebensgehalt der Nationen oder des einzelnen zur Darstellung bringen. Daraus ergibt sich, daß solche Werke nicht zu jedem beliebigen Zeitpunkte, weder im Leben der Völker, noch im Leben des einzelnen erwartet werden dürfen. Aber wenn die Zeit erfüllet ist, dann fallen sie wie reife Früchte von selber vom Baume des Lebens und der Kunst, dem Volke wie dem schaffenden Künstler, der hier oft nur das Mundstück jenes ist, in den Schoß.

Das lehrt uns die Literatur aller Zeiten und Völker, von Homer und Sophokles angefangen, über Dante, Cervantes und Shakespeare bis zu unserem Schiller und Goethe.

Auch auf Richard Wagners Werke, vornehmlich auf „Tristan und Isolde", treffen eine Reihe der oben angeführten Merkmale und Ansprüche an höchste Kunstwerke im allgemeinen zu, und im besonderen besteht auch zwischen Wagner und Goethe in bestimmten Zeitabschnitten ihres Lebens und deren künstlerischem Niederschlag eine höchst überraschende Ähnlichkeit der äußeren Verhältnisse, ihrer Rückwirkung auf die schaffenden Künstler und ihrer aus dieser Wirkung hervorgehenden Kunstwerke, so daß man auch Wagners „Tristan und Isolde" mit dem bekannten Goetheschen Ausdruck als „Bruchstück einer großen Konfession" bezeichnen kann. Daß aber dabei Wagners Werk nicht ein Abklatsch von Goethe, sondern in jeder Hinsicht beinahe etwas anderes geworden ist und werden mußte, das spricht nicht gegen Wagner, sondern für ihn und seine kraftvolle Eigenart und damit für die Echtheit und Notwendigkeit seines Werkes.

Der uns zur Verfügung gestellte Raum gestattet nicht, hier auch der allgemeinen Bedeutung von Wagners Lebenswerk und im besonderen von

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Tristan und Isolde“ im künstlerischen und geistigen Leben unseres Volkes nachzugehen und es als durch den Zeitgeist bedingt und als dessen notwendigen Ausfluß aufzuzeigen; und ebensowenig können wir uns mit der Frage beschäftigen, wie Wagners Werke im einzelnen und wiederum vornehmlich „Tristan und Isolde“ im besonderen Ausdruck und künstlerischer Niederschlag seiner jeweiligen, auch philosophisch begründeten Weltanschauung gewesen sind: wir müssen uns hier auf das rein persönliche, individuelle Erleben, das „Tristan und Isolde“ zugrunde liegt, beschränken, für das eben dieses Werk vielleicht mehr als jedes andere von ihm als Bruchstück aus einer großen Konfession bezeichnet werden kann. Ja, die Berührung mit Goethe und die Ähnlichkeit ihrer Verhältnisse und Erlebnisse drängt sich hier geradezu auf. Was diesem Frau von Stein war, war Wagner Mathilde Wesendonk.

Sie war 15 Jahre jünger als Wagner, Tochter eines reichen Hauses, und in ebenso glücklicher Lage durch ihre Vermählung mit Otto Wesendonk, dem Teilhaber eines New Yorker Seidenhauses, der nach mannigfach wechselndem Aufenthalt, seit 1851 wie scheint, zunächst im Sommer regelmäßig in Zürich weilte und sich im August 1857 endgültig auf dem grünen Hügel bei Zürich in einer schönen, selbsterbauten Villa niederließ. Daneben wohnte vom April 1857 bis 17. August 1858 in einem von Wesendonk für seinen künstlerischen Freund besonders angekauften und hergerichteten Häuschen, in seinem Asyl, Richard Wagner und verlebte dort wohl die schönsten, freilich, als ihm die Notwendigkeit der Trennung klar wurde, wohl auch die schmerzlichsten Tage seines Lebens. (Brief Nr. 55 vom Sommer 1858 (Dienstag), wohl kurz vor der Abreise geschrieben.) Es waren bei Wesendonks in glücklichster Weise die äußeren Bedingungen gegeben, das Genie gastlich aufzunehmen und zu bewirten. Frau Elisa Wille, ebenfalls eine Zürcher Freundin Wagners, schildert die Verhältnisse mit den Worten (Einleitung zum Briefwechsel zwischen R. Wagner und M. Wesendonk von Golther S. XI):

„Reichtum, Geschmack und Eleganz verschönerten dort das Leben. Der Hausherr war ungehindert im Fördern dessen, was ihn interessierte, voll Bewunderung für den außerordentlichen Mann, den das Schicksal ihm nahe gebracht ... [dies] machte[n] eine Geselligkeit möglich, an welche jeder, der sie genossen, gerne zurückdenken wird.“

Es verkehrten zudem auch die besten Männer in diesem Hause: Vischer, Herwegh, Semper, Keller, Liszt, Bülow, Tausig; die Gräfin d'Agoult kam besonders zu dem Zweck von Paris nach Zürich „pour faire connaissance des grands hommes“. (Brw. S. IX.) Kein Wunder, daß sich Wagner da wohl fühlte. Aber es versteht sich von selbst, daß er in diesen glänzenden äußeren Existenzbedingungen, so sehr er zuzeiten auch der finanziellen Unterstützung des Hauses Wesendonk bedurfte, nicht das Wesentliche

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dieser freundschaftlichen Beziehungen sah. Das Wesentliche war ihm, daß er hier seine Sehnsucht nach liebevollstem Verständnis, die er im „Lohengrin“ künstlerisch zur Darstellung gebracht hatte, so wunderbar befriedigt fand, daß er später schrieb:

„Ich lernte jetzt die vollste, edelste und schönste Liebe kennen, die einzig wirkliche Liebe, die nicht Bedingungen aufstellt, sondern ihren Gegenstand ganz so umfaßt, wie er ist, und seiner Natur nach nicht anders sein kann.“ (Briefe an O. Wesendonk. Einleitung von W. Golther S. XII.)

Die dauernde Aufrechterhaltung dieses Freundschaftsverhältnisses setzte freilich noch mehr wie bloß äußere Förderung und liebevolles Eingehen und Verständnis für die unerhört neuen Kunstschöpfungen des Meisters voraus; sie bedurfte vor allem bei dem sich bald entspinnenden Freundschafts- und Liebesverhältnisse zwischen Wagner und Mathilde einer Feinheit des Verständnisses für die Eigenart dieser beiden Menschen und einer Hoheit und Größe der Gesinnung und des Vertrauens bei Otto Wesendonk, bei Mathilde einer Reinheit und Lauterkeit des Herzens und der Wahrhaftigkeit gegen ihren Mann, bei dem feurigen Künstler einer Beherrschung seiner Leidenschaft bis zum endlichen Sieg der idealsten Selbstüberwindung, wie solche Vorzüge zu den größten Seltenheiten gehören. Für ihr Vorhandensein dienen uns unzählige Briefstellen zum Belege, wie nicht minder die trotz der Katastrophe im Jahre 1858 und trotz weiterer schwerer Proben unverändert bis zum Tode bestehende Freundschaft selbst, so daß wir diese drei Menschen nur aufs höchste bewundern müssen und den ekstatischen Ausruf Wagners vom 20. November 1859 von Paris aus (Brw. No. 97) wohl verstehen:

„Kinder, daß wir Drei sind, ist doch etwas wunderbar Großes! Es ist unvergleichlich, mein und euer größter Triumph! Wir stehen unbegreiflich hoch über der Menschheit, unbegreiflich hoch! Das Edelste mußte einmal Wahrheit werden: und das Wahre ist so unbegreiflich, weil es so ganz für sich ist. Genießen wir dies hohe Glück: es hat keinen Nutzen, und ist zu nichts da — nur genossen kann es werden, und nur von denen, die selbst es sich sind.“

Daß im besonderen das Verhältnis Wagners zu dieser jungen Frau seines edlen, großmütigen Freundes nur ein keusches, reines und ideales war, das bedarf nach Obigem und bei der unveränderten Fortdauer des Verhältnisses auch nach der Katastrophe keines Beweises; es wird uns aber überdies durch unzählige Briefstellen bestätigt.

Ich zitiere nur eine einzige Stelle. Sie entstammt dem Brief No. 55, den Wagner nach der Katastrophe bei seiner Abreise aus dem Asyl zurückließ und in dem er rückschauend sich und Mathilde offen und ehrlich Rechenschaft ablegt über das, was geschehen:

„Die ungeheuren Kämpfe, die wir bestanden, wie könnten sie enden, als mit dem Siege über jedes Wünschen und Begehren? Wußten wir nicht in den wärmsten Augenblicken der Annäherung, daß dies unser Ziel sei?“ . . . „es ist eine Stimme in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mir . . . die . . . Sehnsucht . . . nach Ruhe — der Heimat — nicht nach üppigem Liebesgenuß! . . . Laß uns diesem schönen Tode weihen, der all unser Sehnen und Begehren birgt und stillt! . . . Leb wohl, mein lieber heiliger Engel!"

Das ist die im Grunde tiefernste, keusche Stimmung des „Tristan", dieses Fühlen und Denken ist der kräftige Keim, aus dem der Wunderbaum des Musikdramas emporsprießen sollte und mußte, das also einen ganz anderen Charakter trägt — trotzdem ja der Schein der äußeren Handlung dem oberflächlichen Verständnis für das Gegenteil spricht — als der leichtfertige sinnliche „Tristan" des vielgenannten Gottfried von Straßburg.

Verfolgen wir nun die Entwickelung des Verhältnisses zwischen Wagner und Mathilde Wesendonk und seine Widerspiegelung im „Tristan" im einzelnen! Die erste Bekanntschaft fand schon 1852 statt; im Jahre 1853 finden wir die erste Widmung, eine Sonate. Dann trägt das im Jahre 1854 entstandene „Walküre"-Vorspiel die Zeichen G. S. M. (Gesegnet sei Mathilde). (Einleitung zum Briefw. S. VII.) Im Jahre 1855 verehrt Wagner ihr die Partitur zur Faustouvertüre zum Andenken S. l. F. = seiner lieben Frau. Aber widmen kann und will er ihr diese Partitur nicht; sie hieß ursprünglich „Faust in der Einsamkeit", als ihr Motto gibt Wagner an:

„Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt."

Die kurzen, zum Teil undatierten Billete aus dieser Zeit, No. 1—36 des Briefwechsels, verraten, wie gerade damals das Verhältnis von Tag zu Tag herzlicher und wärmer, und eben darum eine solche Widmung unmöglich ward. Im April 1857 mit dem Beziehen des Asyls erreicht sein Glück den Höhepunkt.

„Tristan" ist unterdessen in der Idee entstanden, und zwar schon im Jahre 1854; aber erst im Juli 1857 macht sich Wagner an die Dichtung, die im Prosaentwurf am 20. August 1857, als Dichtung am 18. September 1857 fertig ist. Diese Zeit 1854—1857 und der nun folgende Winter mit seinem gegenseitigen Geben und Nehmen — wie wir noch hören werden — war der Höhepunkt ihres reinen Glücks, aber, wie eben diese Dichtungen beweisen, auch schon von der Ahnung des nahenden tragischen Endes leise bewegt. Sehr schön hat Wagner selbst diese Zeit in dem Rechtfertigungsschreiben wegen der innerlich notwendig gewordenen Trennung von seiner Frau, der im übrigen eine sorgenlose Existenz und Krankenpflege bis an ihr Lebensende zu verschaffen seine eifrigste Sorge war, geschildert. Es heißt da unter dem 20. August 1858:

„Was mich seit sechs Jahren erhalten, getröstet und namentlich auch gestärkt hat, ist die Liebe jener jungen Frau, die mir anfangs . . . und lange zagend, zweifelnd, zögernd und schüchtern, dann aber immer bestimmter und sicherer sich näherte. Da zwischen uns nie von einer Vereinigung die Rede sein konnte, gewann unsere tiefe Neigung den traurig wehmütigen Charakter, der alles Gemeine und Niedere fern hält und nur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in dem Wohlergehen des Andren den Quell der Freude erkennt. .... als ich vor'm Jahre [57] den ‚Tristan' dichtete und ihr gab. Da zum ersten Male wurde sie machtlos und erklärte mir, nun sterben zu müssen!" (Brw. Einleitung S. XXV.)

Die unvermeidliche Katastrophe kam, als Wagners Frau, Minna, schon vorher begreiflicherweise eifersüchtig, leider aber auch völlig unfähig — entgegengesetzt wie Wesendonk —, dies hohe und reine Verhältnis zu verstehen, einen Brief Wagners an Mathilde öffnete und nun häßliche, für Frau Wesendonk beleidigende Szenen herbeiführte.

Mit welchen schmerzlichen Gefühlen Wagner sich am 17. August 1858 vom Grünen Hügel in Zürich mit seinen lieben Menschen, seinem Asyl, seiner Heimat, trennte, das haben wir oben gesehen, davon legt auch sein Tagebuch aus Venedig vom 17. August 1858 bis 4. April 1859 das ergreifendste Zeugnis ab. Äußerlich war so eine Trennung nötig geworden und herbeigeführt — „It must be so" schreibt Wagner —, innerlich war sie unnötig, ja unmöglich. Das Verhältnis ward durch dieses Unglück und durch die von allen Dreien dabei bewiesene Großheit des Denkens und Handelns gewissermaßen geheiligt und nach kurzer Krise nur um so fester. Denn rückhaltlos hatte Mathilde sich ihrem Manne offenbart, und dieser ihr volles Verständnis bewiesen. Von einer sogenannten Verzeihung und Versöhnung war nicht die Rede, dessen bedurfte es nicht erst; selbst das Asyl vermietete Wesendonk seiner Frau zuliebe nicht weiter. Eine Zeit lang verschloß sich Frau Wesendonk zwar auch Wagners Briefen; aber als ihr dieser am 2. März 1859 von Venedig aus, wohin er sich zurückgezogen hatte, das erste Exemplar des neugedruckten „Tristan" sandte, schrieb sie schmerzbewegt die Worte der Isolde hinein:

„Mir erkoren, mir verloren,
Tod geweihtes Haupt! Tod geweihtes Herz!"

Schließlich kommt sie in dem ergreifenden Brief vom 9. August 1863 zu dem Schlusse: „Freud' und Leid miteinander ertragen, so bleibt uns immer noch viel". Auch Wagner beruhigte sich mit dem Fortschreiten der Komposition des „Tristan", und vom 7. April 1859 an findet von Luzern aus wieder eine sehr lebhafte Korrespondenz statt und bald auch gegenseitige Besuche. Eine warme Freundschaft greift wieder Platz und hält bis zum Tode Wagners vor. Wesendonks fehlen selten bei Erstaufführungen neuer Werke, die ihnen stets mit herzlichen Worten übersandt werden, wie in Bayreuth. Das beste Zeugnis für die Unbefangenheit und Herzlichkeit des Verkehrs ist, daß Wagners erster Besuch mit Cosima nach seiner Verheiratung mit ihr Frau Wille und Wesendonks galt.

Was war es nun, was Wagner die Freundschaft mit dieser jungen Frau so unermeßlich wertvoll machte, mit dieser Frau, die wie Charlotte v. Stein verheiratet war und Mutter mehrerer Kinder, die wesentlich jünger

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

als Wagner, wie die Stein wesentlich älter als Goethe war? Wir haben schon oben kurz darauf verwiesen; aber die Sache bedarf einer längeren Ausführung. Man darf wohl die von Glasenapp III, 106 nur in bezug auf die Schopenhauersche Philosophie ausgesprochene Charakteristik Wagners verallgemeinern: es war ihm, dem Künstler, eine ganz unwillkürliche Lebensäußerung und dringendes Bedürfnis, jede ihm zuteil gewordene Lebensoffenbarung auch anderen zuteil werden zu lassen; dabei aber bedurfte er stets eines Publikums, das ihm liebevollstes Verständnis entgegenbrachte, das ihm, der etwas Herrisches, Diktatorisches an sich hatte, zu folgen fähig und willig war. Mit beidem hatte es oft einen Haken. Den meisten war er zu weit vorausgeeilt; ihnen fehlte die Fähigkeit zu folgen; den wenigen Fähigen oft der gute Wille; oft fehlte beides. Diese Erfahrung mußte Wagner selbst mit seinem so geschätzten und geliebten Liszt machen. Denn, schreibt er sehr wahr an Mathilde Wesendonk (No. 82), den Männern

„kommt's — bei aller Freundschaft — im Grunde doch nur darauf an, nicht aus sich heraus zu gehen, ihre persönliche Meinung zu behaupten, und sich überhaupt möglich wenig berühren zu lassen. Das ist nun einmal so: der Mann lebt von sich."

Bei Mathilde Wesendonk aber fand Wagner beides: die Fähigkeit und den Willen, zu folgen und zu verstehen. Auch von ihr gilt, was Goethe von der Stein (14. April 1776) rühmt, daß sie ihn liebend verstand:

„Kanntest jeden Zug in meinem Wesen,
Spähtest, wie die reinste Nerve klingt,
Konntest mich mit einem Blicke lesen,
Den so schwer ein sterblich Aug' durchdringt.
Tropftest Mäßigung dem heißen Blute,
Richtetest den wilden, irren Lauf,
Und in deinen Engelsarmen ruhte
Die zerstörte Brust sich wieder aus."

Und so schreibt auch Wagner noch von Paris am 23. Dezember 1860 an Mathilde Wesendonk, als er für seine Forderung, den „Tannhäuser" in seinem Geist aufzuführen, so wenig Verständnis fand (Brw. No. 113 S. 264):

„Wo finde ich dann meinen einzigen, einzigen Trost? [nämlich sonst, als bei Dir?] Ich habe einmal das Herz und die Seele gefunden, die in diesen Augenblicken [wo er tiefstes Verständnis ersehnte und meist nicht fand] mich ganz verstand, und denen ich lieb ward, weil sie mich so verstanden und verstehen durften."

Das also war es, was Wagner fesselte, diese Fähigkeit und dieser Wille zur edelsten weiblichen Hingabe und Aufnahme alles des Hohen, was ihn bewegte, und was er zu bieten hatte. Und so wurde sie sein liebstes Publikum, sein liebstes geistiges Kind. Zu ihr sprach er, wie Wotan zu Brünnhilde, wie zu seinem andern Ich. „Höre zu, wie Brünnhilde", schreibt er ihr einmal ausdrücklich. Und wie wirkte dieser Umgang auf sie, die schon in Verehrung alles Großen und Bedeutenden in Kunst und Leben

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aufgewachsen war, als nun die Macht eines solchen Genius ihr nahe trat? (Frau Wille im Brw. Einleitung S. XI.) Zunächst las er ihr die drei Operndichtungen vor (Fliegenden Holländer, Tannhäuser, Lohengrin), dann die Einleitung zu seinen Prosawerken und allmählich eine Prosaschrift nach der anderen; er spielte ihr die Beethovenschen Sonaten vor und weihte sie in dessen Symphonieen ein, wenn ein Konzert in Aussicht war; und ihre Begeisterung entzündete sich an der seinigen; er studierte die Schopenhauersche Philosophie ebenfalls mit ihr; jede musikalische Skizze und jeder Entwurf wird sofort ihr mitgeteilt, ja ihrem sicheren Urteil unterworfen. Da bekennt sie denn (Brw. Einleitung VI): sie sei ganz unbelehrt, gleichsam wie ein weißes unbeschriebenes Blatt nach Zürich gekommen und habe erst durch ihn allmählich die tiefsten Eindrücke gewonnen. So habe sie das Beste, was sie wisse, nur ihm zu verdanken. Auch dieser geistige Verkehr der beiden Menschen erinnert wieder sehr lebhaft an Frau von Stein und Goethe, wenn sie zusammen „Spinozas Ethik und Buffons Epochen der Natur lesen usw., und er ihr ununterbrochen Einblicke in die dichterische Werkstatt seines schaffenden Genius gewährt“ (Bielschowsky: „Goethe. Sein Leben und seine Werke“ I, 308).

Und Wagner schreibt (Brw. No. 114):

„Das war ja eben immer das Ausgezeichnete unseres Verkehrs, daß der eigentliche Inhalt des Tuns und Denkens in geläuterter Form uns unwillkürlich einzig als beachtungswürdig erschien, ... sobald wir nur zusammentrafen.“

Und gar am 23. September 1859 heißt es von Paris aus:

„Freundin, erst meine letzten Lebensjahre haben mich wirklich zum Mann gereift. Ich fühle mich in voller Harmonie mit mir ... Ich bin — was ich sein kann! Dank Ihnen! ... So ist denn tiefe Ruhe in mir.“

Daß bei dieser Wahlverwandtschaft der Seelen die Liebe nicht ausbleiben konnte und ihnen schließlich auch zum Bewußtsein kommen mußte, versteht sich beinahe von selbst, und man muß sich wahrlich hüten, ihnen, die beide vermählt waren, daraus bloß eine Verletzung des bürgerlichen Moralkodex zu machen. Verantwortlich waren sie nur für die Art, wie sie diese Liebe durchkämpften; und nur darauf kommt es an, wozu ihnen dieser Kampf für ihre persönliche und künstlerische Entwickelung wurde. In beiden Beziehungen sind für sie der Briefwechsel, die fünf Gedichte Mathilde Wesendonks und das Musikdrama „Tristan und Isolde“ die lautersten und glänzendsten Zeugnisse.

Zu den beiden letzteren, den fünf Gedichten und dem „Tristan“, wenden wir uns nun. Denn sie sind das künstlerisch herrlichste Dokument jener Zeit und gehören eng zusammen nach Wagners eigenem Zeugnis.

Am 21. Dezember 1861 (Brw. No. 124) bekennt Wagner aus Paris:

„Daß ich den ‚Tristan‘ geschrieben, danke ich Ihnen aus tiefster Seele in alle Ewigkeit!“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Er war nichts als die künstlerische Gestaltung ihres tiefsten Erlebens gewesen. Daher machte denn auch, von diesem Gefühle überwältigt, Mathilde Wesendonk bei Überreichung der abgeschlossenen Tristandichtung am 18. September 1857 Wagner endlich das Geständnis ihrer Liebe mit den Worten: „nun habe ich keinen Wunsch mehr." Es war eine Tristanwendung, die Mathilde Wesendonk hier gebrauchte, und Wagner wußte diese Einstimmung ihrer Seelen wohl zu deuten und zu verstehen. Und bald sollte er nun der Empfangende sein. Denn im folgenden Winter dichtet Mathilde Wesendonk die berühmten fünf Gedichte, die für sie genau ebenso, wie der „Tristan" für Wagner, das künstlerische Ergebnis und Zusammenfassen ihres Fühlens und Erlebens waren, und die wie nichts anderes beweisen, daß Wagner im „Tristan" zu ihr wie zu sich selbst geredet hatte, wie Wotan zu Brünnhilde. Wie sie entstanden waren, wurden die einzelnen Gedichte sofort Wagner gewidmet und hinüber ins Asyl befördert. Da regten sie diesen sofort zur Komposition an. Die Themen dieser Komposition wurden der Grundstock der „Tristan"musik, sodaß also Mathilde Wesendonk in doppelter Weise Mitschöpferin des „Tristan" wird: durch das Miterleben als Anregerin der Dichtung, durch das Mit- und Nachdichten als Anregerin der Komposition. In der Tat ein höchst seltenes und wunderbares Zusammenwirken und Schaffen dieser beiden Menschen. Was will es dagegen heißen, wenn Frau von Stein, als sie sich von dem in Italien weilenden Goethe verlassen glaubt, an dem herrlichen Gedicht „An den Mond", man kann wohl sagen, herumbastelnd versündigt, so psychologisch und historisch interessant uns dieses Dokument übrigens ebenfalls sein mag?

Das erste Gedicht: „Der Engel" erhielt und komponierte Wagner sofort am 30. November 1857. Es lautet:

„In der Kindheit frühen Tagen
Hört' ich oft von Engeln sagen,
Die des Himmels hehre Wonne
Tauschen mit der Erdensonne;
Daß, wo bang ein Herz in Sorgen
Schmachtet vor der Welt verborgen,
Daß, wo still es will verbluten,
Und vergehn in Tränenfluten,
Daß, wo brünstig ein Gebet
Einzig um Erlösung fleht:
Da der Engel nieder schwebt
Und es sanft gen Himmel hebt.
Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder
Und auf leuchtendem Gefieder
Führt er, ferne jedem Schmerz,
Meinen Geist nun himmelwärts."

Diese Worte verstatten — sollen vielleicht verstatten — eine doppelte Auffassung und Beziehung.

Das in Sorgen schmachtende, vor der Welt in der Einsamkeit verborgene Herz, das in der Tat oft nahe daran war zu verbluten, das ist zunächst für uns Wagner in seiner materiellen Not und seinem künstlerischen Elend des Unverstandenseins, der verbannte, verkannte, sehnsüchtig nach einem Rettungsanker ausschauende; ja, es ist Wagner in seiner eigenen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sprache: das „brünstige Gebet“ der Elisabeth um Tannhäusers Erlösung und dessen eigene Sehnsucht nach ihr klingen uns hier entgegen.

Und wenn dann die Dichterin fortfährt:

„Da der Engel nieder schwebt
Und es sanft gen Himmel hebt,“

so ist das zunächst Mathilde Wesendonk selber, die dem armen Künstler helfend, tröstend, verstehend nahte, von der Wagner selbst am 20. August 1858 an seine Schwester schreibt: „Sie hat immer die unermüdlichste und feinfühlendste Sorge für mich getragen,“ die er (Tagebuch vom 18. September 1858) seinen „holden, liebevollen Engel“ (und am 12. Oktober) „seinen Himmel, seine Erlöserin“ nennt, die seinen „Drang nach absoluter Zurückgezogenheit, sein Sehnen, Suchen und Verlangen — vollkommen gestillt hat“ (18. September 1858). Aber wenn wir weiter hören:

„Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder
Und auf leuchtendem Gefieder
Führt er, ferne jedem Schmerz,
Meinen Geist nun himmelwärts,“

so dreht sich das Verhältnis doch wohl um: das ist Wagner, der Mathilden als führender, offenbarender, sie über die gemeine Welt erhebender Genius genaht ist. Denn ihm verdankte sie nach eigenem Geständnis das Beste, was sie wußte; ihr gegenseitiger Verkehr hob sie immer sofort über das gemeine Leben empor und emanzipierte sie von diesem.

Die kräftigste Bestätigung aber, daß und wie ihre Worte in Wagners Brust ihr Echo fanden, sehen wir in den Melodieen, die er ihnen unterlegte: die zweimal ähnlich wiederkehrende Weise zu den Worten: „(ja, es stieg auch mir ein) Engel nieder“ und dann: „(führt er) ferne jedem Schmerz“ deckt sich genau mit der Melodie, die im „Rheingold“ Loge singt „von Weibes Wonne und Wert“; und, wie dies bestätigend, folgt im Nachspiel des Liedes der herrliche, freudig und doch innig emporjauchzende Doppelschlag, der auch im ersten Akte der „Walküre“ in der Orchesterbegleitung Siegmunds Entzückung ausdrückt nach den Worten: „o süßeste Wonne, seligstes Weib“; nur klingt es hier im hellen C-dur reiner, keuscher und lieblicher, als dort im schwülen, feurigen Ges-dur. (Brw. Einleitung von Golther S. XXII.)

Wie Mathilde Wesendonk durch die Liebe und Verehrung dieses Genies sich beglückt und gehoben fühlte, das verraten uns in überschwenglichen Glück „Die Träume“, die am 4. Dezember 1857 entstanden:

„Sag', welch wunderbare Träume
Halten meinen Sinn umfangen,
Daß sie nicht wie leere Schäume
Sind in ödes Nichts vergangen?

Träume, die in jeder Stunde,
Jedem Tage schöner blühn,
Und mit ihrer Himmelskunde
Selig durchs Gemüte ziehn?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Träume, die wie hehre Strahlen
In die Seele sich versenken,
Dort ein ewig Bild zu malen:
Allvergessen, Eingedenken!
Träume, wie wenn Frühlingssonne
Aus dem Schnee die Blüten küßt,
Daß zu nie geahnter Wonne
Sie der neue Tag begrüßt,
Daß sie wachsen, daß sie blühen,
Träumend spenden ihren Duft —
Sanft in deiner Brust verglühen
Und dann sinken in die Gruft."

Wir hören hier zuerst die hochbeglückte Frau, die ihre herrlichsten, erträumten Ideale in Erfüllung gegangen sieht, an deren Verwirklichung sie kaum zu glauben gewagt hatte. Nun aber kommt aus ihrer Seele Schopenhauer-Wagner zu Worte. Sie möchte die ganze Welt vergessen: „Allvergessen, Eingedenken!" — diese Wendung ist Schopenhauerscher Geist und Wagners Sprache aus „Tristan" II: „O sink hernieder, Nacht der Liebe, gib Vergessen, daß ich lebe" — und „in ungemeß'nen Räumen übersel'ges Träumen, endlos, ewig einbewußt!" Nach diesem höchsten Glück kann es für sie nur noch eines geben — den Tod. Darum sollen die Träume wie Blumen wachsen, duften und blühen und dann sinken in die Gruft, wie Mathilde Wesendonk dichtet, oder wie Tristan singt:

„Laß den Tag
Dem Tode weichen! . . .
So starben wir,
Um ungetrennt . . .
Ohn' Erwachen . . .
Ganz uns selbst gegeben
Der Liebe nur zu leben."

Ein solches tiefstes Verstehen, Mit- und Nachfühlen zu finden, das hatte wohl Wagner selbst früher sich nur erträumt. Jetzt war auch ihm seines Lebens schönster Traum Wahrheit geworden. Und so hat er zu diesen Versen Töne gefunden, die nach seinem eigenen Urteil zu seinen herrlichsten gehören, die jedenfalls in ihrer Um- und Ausarbeitung als der berühmte Liebeszwiegesang im zweiten Akte des „Tristan" den musikalischen Höhepunkt des ganzen Werkes bilden. Bezeichnend für Wagners musikalisch-dichterisches Schaffen auch hier ist, daß das einfache Motiv auf das Wort Träume: g f, später: des c, das das Thema der vorausgeschickten Einleitung bildet, schon im ersten Liede „Der Engel" zweimal ertönt bei der Stelle: „daß, wo bang ein Herz in Sorgen schmachtet" usw.; nur trägt es dort tief schmerzlichen, sehnsuchtsvollen Charakter in der Form der gedrückten, kleinen Stufe der verminderten Septimenakkorde von A-dur und D-dur, nämlich: b a und: c h. Nun aber wird es, zur freudig und doch innig erklingenden großen Stufe umgewandelt, Hauptmotiv dieses Liedes. Bedürften wir noch eines äußeren Beweises, daß im zweiten Akte eigenes Erleben als große Konfession niedergelegt ist, so fänden wir ihn gewiß in den Versen, mit denen Wagner wenige Wochen später am 31. Dezember 1857

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mathilde Wesendonk die Skizzen zum ersten Akte des „Tristan“ aus seinem Asyl in ihre Villa hinübersendet:

„Hochbeglückt, schmerzentrückt,
Frei und rein, ewig dein:
Was sie sich klagten
Und versagten Tristan und Isolde;
In keuscher Töne Golde
Leg ich zu deinen Füßen,
Daß sie den Engel loben,
Der mich so hoch erhoben.“

Über den zweiten Akt selbst aber schreibt er nach seiner Vollendung am 10. März 1859 aus Venedig, im Bewußtsein, daß solch innerem Zwang und innerer Notwendigkeit bei reifster technischer Meisterschaft, die er jetzt besaß, die höchsten Kunstwerke ersprießen müssen:

„Ich weiß es [das musikalische Problem] auf eine Art gelöst, wie noch Keines. Es ist der Gipfel meiner bisherigen Kunst.“

Aber so groß die Seligkeit dieser beiden kongenialen Menschen war, sie konnte nicht ohne Stachel bleiben: Mathilde Wesendonk sowohl wie Richard Wagner waren an andere gebunden, die sie beide liebten, ehrten und achteten; so mußten beide, vornehmlich aber Wagner, auch die Kämpfe der Liebenden in Goethes „Wahlverwandtschaften“ durchmachen.

Was in Mathildes Seele in diesen „traurig-schönen“ Tagen lebte, erfahren wir aus dem dritten Liede „Schmerzen“, entstanden bald nach den „Träumen“ am 19. Dezember 1857:

„Sonne, weinest jeden Abend dir die schönen Augen rot,
Wenn im Meeresspiegel badend dich erreicht der frühe Tod;
Doch erstehst in alter Pracht, Glorie der düstern Welt,
Du am Morgen neu erwacht, wie ein stolzer Siegesheld!
Ach, wie sollte ich da klagen, wie mein Herz so schwer dich sehn,
Muß die Sonne selbst verzagen, muß die Sonne untergehn?
Und gebieret Tod nur Leben, geben Schmerzen Wonne nur:
O, wie dank' ich, daß gegeben solche Schmerzen mir Natur!“

Hier sehen wir deutlich, wie Mathilde in schwerem Konflikt zwischen Pflicht und Liebe, oder der Liebe zu ihrem Manne und dem Genie, in nächtlicher Einsamkeit bittere Tränen vergießt. Und erinnert nicht die Wendung von der „düstern Welt“, in die die Sonne am Morgen wieder eintritt, an „des Tages öden Schein“, den Tristan und Isolde hassen und fliehen? Aber sie muß auch diese Tränen segnen, denn sie erkaufen ihr die höchste Wonne, wenn auch das schmerzlichste Glück; sie erfährt, was Goethe in die wunderbaren Verse „Wonne der Wehmut“ gekleidet hat:

„Trocknet nicht, trocknet nicht,
Tränen der ewigen Liebe!
Ach, nur dem halbgetrockneten Auge

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie öde, wie tot die Welt ihm erscheint!
Trocknet nicht, trocknet nicht,
Tränen unglücklicher Liebe."

Daß Wagner diese Kämpfe mitfühlen mußte, versteht sich von selbst. Aber auch bei ihm, in seiner Komposition überwiegt am Ende, wohl nicht bloß dem Texte folgend, sondern aus innerster eigener Überzeugung und Stimmung heraus triumphierend das Glücksgefühl; beide Teile des Liedes schließen zweimal mit einem stolzen heroischen Thema, das erstemal ff auf die Worte „Siegesheld", das zweitemal p verhallend im Nachspiel.

Für die musikalische Ausführung von „Tristan" Akt II liefert dieses Lied das erste Hauptthema, das sogenannte Tagesmotiv, mit dem das Vorspiel des zweiten Aktes beginnt; derselbe Akkord leitet dieses Lied ein.

Die Stimmung der „Träume" kehrt noch einmal wieder im vierten Liede vom 21. Februar 1858, „Stehe still", nur dies Mal weniger lyrisch-frauenhaft, sondern mehr philosophisch-feurig-männlich, besonders im ersten Teile; im zweiten kommt auch das Persönliche zum Ausdruck:

„Sausendes, brausendes Rad der Zeit,
Messer du der Ewigkeit;
Leuchtende Sphären im weiten All,
Die ihr umringt den Weltenball;
Urewige Schöpfung, halte doch ein,
Genug des Werdens, —
Laß mich sein!
Halte an dich, zeugende Kraft,
Urgedanke, der ewig schafft!
Hemmt den Atem, stillet den Drang!
Schweiget nur eine Sekunde lang!
Schwellende Pulse, fesselt den Schlag!
Ende, des Wollens ewiger Tag! —

Daß in selig süßem Vergessen
Ich mög' alle Wonnen ermessen!
Wenn Aug' in Auge wonnig trinken,
Seele ganz in Seele versinken,
Wesen in Wesen sich wiederfindet,
Und alles Hoffens Ende sich kündet,
Die Lippe verstummt in staunendem Schweigen,
Keinen Wunsch mehr will das Innre zeigen:
Erkennt der Mensch des Ew'gen Spur
Und löst dein Rätsel, heil'ge Natur."

Wenn je, so hat sich Mathilde Wesendonk hier als echte und beste Schülerin Schopenhauer-Wagners erwiesen. Fast möchte ich dies Gedicht das philosophischeste nennen, was je in Musik gesetzt ward und dies auch vertrug und verdiente. Denn leidenschaftliches Wollen ist der Grundton des ersten Teils, visionär erschaute, seligste Befriedigung alles Wollens der Inhalt des zweiten. Des Willens Abbild selbst aber ist nach Schopenhauer die Musik. Und die Grundgedanken der Schopenhauerschen Philosophie sind in dem Gedichte enthalten: Das Wollen an sich, der Grund und das innerste Wesen der Welt, als ewiges, endloses, blindes Streben, ist als solches das höchste denkbare Leiden, weil es eben als Wollen niemals Befriedigung, Erlösung finden kann, nach der es sich doch sehnt. Darum muß es, wenn es seine Befriedigung und Erlösung finden will, sich selbst vereinen. Das Wollen und Werden muß sich zum Sein verwandeln. Darum beschwört die Dichterin in großartiger Phantasie das Weltenwollen,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die urewige Schöpfung, das nie endende Werden, seinen Drang zu stillen, im Sein zu enden.

Der Drang des Weltwillens aber betätigt sich nach Schopenhauer in der Verselbständigung zu lauter Einzelwillen, Individualitäten, egoistischen Einzelwesen, die im ewigen Kampf miteinander leben. Aufgehoben wird dieser Kampf und dieses Leiden nur durch Aufhebung jeder Individualität und ihrer Schranken, oder wie Mathilde Wesendonk dichtet, wenn Seele ganz in Seele versinkt, Wesen in Wesen sich wiederfindet, und damit alles Hoffen ein Ende findet. „Diese höchste Erkenntnis der Einzelwillen als Teile des Gesamtwillens, oder die erreichte Selbsterkenntnis des Weltwillens ist zugleich Ende des Wollens, höchste Seligkeit und Befriedigung, Endzweck der Natur und ihres Werdeprozesses, Lösung des heiligen Rätsels der Natur und der Welt."

So ruht dieses Lied in jeder Zeile auf Schopenhauerischem Grunde; aber es baut sich zugleich, zumal im zweiten Teile, auf dem Studium des „Tristan" und der Dichterin Liebe zu Wagner auf, die in Tristans und Isoldens Liebe ihr Gegenbild erblickt.

Darum heißt es bei ihr: „Ende, des Wollens ewiger Tag". Dieselbe Leidenschaftlichkeit des Wunsches klingt wieder in Tristans entsprechenden Worten:

„O könnt' ich die Leuchte ....
Dem frechen Tage verlöschen!"

Und wenn Isolde singt:

„Dem Licht des Tages
Wollt' ich entflieh'n,
Dorthin in die Nacht
Dich mit mir zieh'n,
Wo der Täuschung Ende
Mein Herz mir verhieß ....
Wo dem Tod nichts stürbe,
Als was uns stört,
.... um ungetrennt,
Ewig einig
Ohne End'
.... der Liebe nur zu leben
.... wunsch- und wehelos
Ein liebeheiligstes Leben,
Wonnehehrstes Weben."

so ist damit — im philosophischen Sinne — dieselbe Aufhebung der trennenden Schranken der Individualität gemeint, an die auch Mathilde Wesendonk denkt, wenn sie davon singt, daß „Wesen in Wesen sich wiederfindet", und so der Natur heilige Rätsel gelöst werden; nur daß man hier bei „dem Aug' in Auge" so ganz unmittelbar den Eindruck persönlichsten Erlebens hat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Was die Musik dieses Liedes anbetrifft, so scheint mir in der Begleitung der linken Hand der Keim der sehnsüchtig aufsteigenden Figur enthalten zu sein, die als Grundthema des gesamten „Tristan“ gleich in den ersten Takten des Vorspieles des I. Aktes erklingt, dann das Ganze vielfach beherrscht und in den letzten Takten (5., 4. und 3.) des gesamten Werks im III. Akte ausklingt. Beim zweiten Teile der Komposition dieses vierten Liedes kann man weniger von „Tristan“ motiven oder -melodieen, als von „Tristan“-harmonieen reden, die am nächsten an die zu Brangänes warnendem Klageruf im II. Akte anklingen.

Wagner reagierte außer mit der Komposition des Liedes auch später noch einmal im Tagebuch zu Venedig am 9. Oktober (Brfw. S. 62) auf dieses Lied mit einer bezeichnenden Bemerkung, die den schärferen philosophischen Kopf verrät, als dies die Schülerin und Frau vielleicht sein konnte. Ihm mißfiel der Ausdruck:

„und lõst dein Rätsel, heil'ge Natur.“

Er schreibt:

„Die ‚heil'ge Natur‘ hatte ich große Lust umzutaufen: der Gedanke ist richtig [nämlich, daß mit dem Ende des Werdens dessen Rätsel gelöst werden], aber nicht der Ausdruck: Heilig ist die Natur [d. h. hier die Erscheinungs- und Vorstellungswelt, in der der Wille sich beständig objektiviert] nirgends, außer da, wo sie sich aufhebt und verläugnet. Aber — ich hab's Dir zu lieb doch stehen gelassen.“

Das ist ebenso philosophisch richtig und klar (in Schopenhauerschem Sinn) geurteilt und gedacht, wie liebenswürdig und feinsinnig gehandelt.

Aber die Ahnung der tragischen Katastrophe, das tiefe Gefühl der Hoffnungslosigkeit und Aussichtslosigkeit ihres schmerzlich-süßen Glückes mußte der Dichterin bald zum Bewußtsein kommen. Schon „Schmerzen“ deutete es an. No. 5 „Im Treibhaus“ bringt es zum vollen Ausdruck. Bezeichnenderweise ist das Gedicht spät entstanden, erst am 21. Mai 1858; es ist das Geburtstagsgeschenk der Dichterin für den Meister zum 22. Mai. Aber welches Geburtstagsgeschenk! In diesen von der Krankheit und Eifersucht seiner Frau schwer getrübten Tagen hören wir aus Wagners Briefen oft von seinen Leiden, von den „gemeinen und schrecklichen Qualen seines Daseins.“ (Glasenapp III ^{3}, 179). Was Mathilde litt, verrät uns dieses Lied:

„Hochgewõlbte Blätterkronen,
Baldachine von Smaragd,
Kinder ihr aus fernen Zonen,
Saget mir warum ihr klagt?

Schweigend neiget ihr die Zweige,
Malet Zeichen in die Luft,
Und der Leiden stummer Zeuge
Steiget aufwärts, süßer Duft.

Weit in sehnendem Verlangen
Breitet ihr die Arme aus
Und umschlinget wahnbefangen
Öde Leere, nicht'gen Graus.

Wohl, ich weiß es, arme Pflanze:
Ein Geschicke teilen wir:
Ob umstrahlt von Licht und Glanze,
Unsre Heimat ist nicht hier!

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Und, wie froh die Sonne scheidet
Von des Tages leerem Schein,
Hüllet der, der wahrhaft leidet,
Sich in Schweigens Dunkel ein.

Stille wird's, ein säuselnd Weben
Füllet bang den dunklen Raum:
Schwere Tropfen seh' ich schweben
An der Blätter grünem Saum."

Deuten wir das philosophisch, so ist es der individuelle Wille, der, in die Schranken der Erscheinungswelt eingegangen und eingeschlossen, ach, vergeblich diese Schranken zu durchbrechen sich sehnt, um einzugehen in den Gesamtwillen, seine eigentliche Heimat. Legen wir es dichterisch-menschlich aus, so ist es die unglücklich Liebende, die in glücklichster äußerer Situation sich doch aus Treue zu ihrem Gatten todunglücklich fühlt, aber aus Liebe zu ihrem Gatten doch auch diesem gegenüber zu schweigen gezwungen ist und darum nur in Tränen ihrem stummen Schmerze eine Sprache zu verleihen mag.

Wie vortrefflich die Allegorie von der im Treibhaus ihr Dasein vertrauernden exotischen Pflanze durchgeführt ist, bedarf keiner Worte; erwähnenswert ist vielleicht nur die Erinnerung an Goethes Mignon, an das in den kalten Norden verschlagene Zigeunerkind.

Auf die „Tristan"sprache dieses letzten Liedes braucht wohl auch nur kurz hingedeutet zu werden, auf das „wahnbefangene Sehnen", auf „des Tages leeren Schein", auf „des Schweigens Dunkel" in der Nacht. Die Stimmung aber ist die des totwunden, wider Willen wieder in das Leben zurückgestoßenen und an dieses noch gefesselten, nach Isolde sich sehnenden Tristan im III. Akte:

„Sehnen! Sehnen —
Im Sterben mich zu sehnen,
vor Sehnsucht nicht zu sterben!"

Das war auch die Stimmung von Dichterin und Komponisten. Er konnte mit nichts anderem antworten, als was auch er in seiner Liebe zu Mathilde, und doch gefesselt an seine Frau, im tiefsten Leide empfunden. Und als er nun später, einsam und vereinsamt den III. Akt komponierte, da mußten mit innerer Notwendigkeit die ergreifend schwermutvollen Themen und Harmonieen dieses Liedes wieder vor seiner Seele auftauchen und zu dem Sehnsuchtsmotiv und der klagend aufsteigenden und nach der Geliebten weit ausschauenden Figur in der Einleitung zum III. Akte werden.

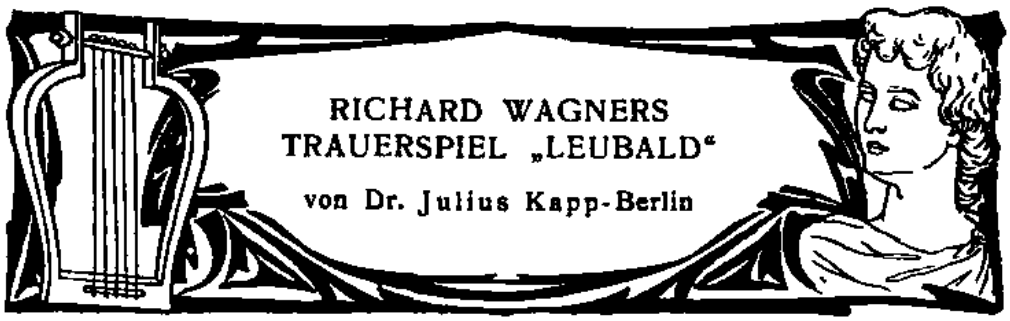
Überblicken wir diese fünf Lieder noch einmal, so zeigen sie uns ein wunderbares gegenseitiges Nehmen und Geben an Gedanken und Stimmungsgehalt, eine Verwandtschaft und Ähnlichkeit der beiderseitigen Lage und Beanlagung, wie sie wunderbarer nicht gedacht werden kann.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sie sind zugleich der schönste Beweis für die Hoheit und Reinheit des Verhältnisses dieser beiden hochbegabten Menschen, die die innere Wahlverwandtschaft und der „sehnenden Minne Zwang" zueinander trieb, und doch der Zwang der Verhältnisse voneinander trennte, aber eben dadurch innerlich läuterte und so hoch erhob und zum höchsten künstlerischen Schaffen befähigte, so daß Wagner nicht mit Unrecht am 9. Oktober 1862 (Brfw. S. 62) schreiben konnte: „Besseres, als diese Lieder, habe ich nie gemacht."

Sie zeigen endlich am deutlichsten, wie auch der „Tristan", auf dessen Dichtung sie beruhen, und dessen Komposition sie aufs tiefste beeinflußten, unmittelbar Ausfluß des wirklichen Lebens ist. So hat sich uns der „Tristan" dem Stoffe nach, wie auch die gesamte Reihe Wagnerischer Werke, in der Tat ausgewiesen als dem damaligen Zeitgeiste mit Notwendigkeit entsprossen; dem Inhalte nach, der in diesen Stoff eingekleidet ist, einmal als Niederschlag seiner aus seinem künstlerischen Erleben hervorgehenden pessimistischen Stimmung, deren dichterische und philosophische Ausdrucksformen er der Schopenhauerschen Philosophie entnahm; dann aber auch als Gegenbild seines persönlichen Erlebens mit Mathilde Wesendonk; endlich den musikalischen Grundgedanken nach als Ergebnis eines wunderbaren gegenseitigen Sichverstehens und Zusammenschaffens mit dieser Wagner kongenialen und doch so echt weiblichen Frau. Wir dürfen also mit vollem Recht dieses Werk ansprechen als Bruchstück einer großen Konfession, die übrigens auch im einzelnen zahlreiche Parallelen zu Goethes Erleben enthält; freilich auch als ein Werk, das wegen seines überwiegend subjektiv lyrischen und musikalischen Charakters, seiner eigentümlichen, philosophisch dunklen Sprache halber und wegen seiner fortgeschrittenen musikalischen Form zwar immer nur auf einen engeren Kreis von Liebhabern und wirklich Verstehenden wird rechnen dürfen, das aber von diesen darum vielleicht um so tiefer empfunden und um so höher verehrt wird.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



RICHARD WAGNERS TRAUERSPIEL „LEUBALD"

von Dr. Julius Kapp-Berlin

Den einzigen ausführlicheren Hinweis Wagners auf sein Jugenddrama gab bisher die „Autobiographische Skizze" aus dem Jahre 1842 (Ges. Schr. I, 4). Hier heißt es:

„Das Englische ließ ich bald wieder liegen, Shakespeare aber blieb mein Vorbild; ich entwarf ein großes Trauerspiel, welches ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt war; der Plan war äußerst großartig; zweiundvierzig Menschen starben im Verlauf des Stückes, und ich sah mich bei der Ausführung genötigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären. Dieses Stück beschäftigte mich zwei Jahre lang."

Erweitert wird diese humoristisch-ironische Übertreibung (als solche werden wir sie später erkennen) jetzt durch die Mitteilungen Wagners in der Autobiographie (I, 35—37). Er erzählt darin über seinen ersten tollkühnen Pegasusritt folgendes:

„Der Gegenstand des Verbrechens des fünfzehnjährigen Jünglings bestand in einem großen Trauerspiel mit dem Titel ‚Leubald und Adelaïde'. Das Manuskript dieses Dramas ist mir leider abhanden gekommen, doch sehe ich es im Geiste noch deutlich vor mir: die Handschrift war im höchsten Grade affektiert; die schräg zurückgebogenen hohen Buchstaben, durch welche ich ihr einen originellen Anstrich zu geben suchte, hatten schon einem meiner Lehrer die persische Keilschrift zurückgerufen. In dieser Schrift hatte ich nun ein Drama aufgezeichnet, zu welchem Shakespeare hauptsächlich durch ‚Hamlet', ‚Macbeth' und ‚Lear', Goethe durch ‚Götz von Berlichingen' beigetragen hatten. Die Handlung begründete sich eigentlich auf eine Variation des ‚Hamlet': die Veränderung bestand darin, daß mein Held durch die Erscheinung des Geistes seines unter ähnlichen Umständen gemordeten Vaters und dessen Aufforderung zur Rache, zu so ungestümer Aktion hingerissen wird, daß er durch eine Reihe von Mordtaten zum Wahnsinn gelangt ... Ich kann bezeugen, daß nichts von mir unterlassen war, um diesem Stoff die mannigfaltigste Ausführung zu geben, weder was aus Rittergeschichten mir bekannt war, noch was aus ‚Lear' und ‚Macbeth' mir vertraut geworden, hatte ich unbenutzt gelassen, um mein Drama mit den reichsten Situationen auszustatten. Ein Hauptingrediens meiner poetischen Gestaltung entnahm ich jedoch der pathetischen und humoristischen Kraftsprache Shakespeares. Die Kühnheit des schwülstigen und bombastischen Ausdrucks setzte namentlich meinen Oheim Adolph in Schreck und Staunen. Er konnte nicht begreifen, wie ich aus dem ‚Lear' und dem ‚Götz von Berlichingen' gerade nur diese exorbitanten Redensarten, und zwar noch mit der unglaublichsten Übertreibung herausgelesen und verwendet hatte."

Das „große Trauerspiel" war nicht Richards erster dichterischer Versuch. Schon mit zehn Jahren hatte er für sein Puppentheater ein Ritter-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stück entworfen. Aber die Geschwister waren hinter das Geheimnis des „Dichters" gekommen, und ihr Spott (namentlich die eine Phrase der geängstigten Liebhaberin: „ich höre schon den Ritter trabsen" hatte es ihnen angetan) verdarb ihm die Laune. Er gab seinen Plan auf.

Glücklicher verlief schon anderthalb Jahre später ein erneuter Abstecher auf poetisches Gebiet. Ein Gedicht auf den Tod seines Mitschülers Starke (Quartaner der Kreuzschule zu Dresden, gest. 28. November 1825) wurde, nachdem es durch die revidierende Hand des Magisters Sillig von „vielem Schwulst" gereinigt war, preisgekrönt; es soll sogar gedruckt worden sein.[1]) Dieser Erfolg stieg dem aufgeweckten „Pennäler" nicht wenig zu Kopfe; sein Entschluß, Dichter zu werden, stand unerschütterlich fest. Mehrere Entwürfe tauchten auf und wurden mit Feuereifer in Angriff genommen, doch zu einem abgeschlossenen Ganzen reichte der Anlauf nie aus. Ein großes Heldengedicht in Hexametern, das nach Pausanias' Schilderung „Die Schlacht am Parnassos" besang, kam nicht über den ersten Gesang hinaus und wurde verdrängt von einem Tragödienstoff „Der Tod des Odysseus" (nach einer Fabel des Hyginus), der aber auch in den Anfängen stecken blieb.

Der Umstand, daß Richard Wagner, da seine Angehörigen 1826 nach Prag übersiedelten, zunächst in Pension bei einer Familie Boehme, später sogar ganz unbeaufsichtigt als Bewohner einer Dachkammer, völlig sich selbst überlassen blieb, trug auch nicht dazu bei, diese literarischen Ambitionen, die sich natürlich mit Schularbeiten schlecht vertrugen, zu dämmen. „In dieser Dachkammer habe ich nichts wie Verse gemacht, auch faßte ich dort die ersten Entwürfe zu dem riesigen Trauerspiel, mit welchem ich später meine Familie in Bestürzung versetzte," heißt es in der Autobiographie. Waren in dem gewohnten Geleise der Kreuzschule die Fortschritte in der Schule doch noch ausreichend, so trat mit der Übersiedelung nach Leipzig (Neujahr 1828) und dem Eintritt in die dortige Nikolaischule, zumal der Dresdener Sekundaner wieder eine Klasse zurückversetzt worden war, ein erschreckender Umschwung ein. Der tägliche Verkehr mit Onkel Adolf, einem freigeistigen Sonderling, wirkte noch verwirrender und aufreizender auf die an sich schon exaltierte und ungezügelte Phantasie und Gesinnung des unreifen Knaben. Die Schule wird vollständig vernachlässigt. Kühne Pläne, vor allem das „Trauerspiel", das jetzt seiner Vollendung entgegengeht, treten einzig in den Vordergrund.

[1]) Da trotz eifrigster Nachforschungen von verschiedensten Seiten keine Spur des „in zahlreichen Exemplaren verteilten" Gedichtes bisher aufzufinden war, erscheint die Drucklegung doch wohl fraglich, zumal nach Angabe der betreffenden Schulbehörden eine solche sehr ungewöhnlich gewesen und dann sicher ein Exemplar im Schularchiv aufbewahrt worden wäre.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Als Richards Verhalten in der Schule schließlich eine Katastrophe in unabwendbare Nähe rückte, entschloß er sich, aus dem verborgenen Schaffen seiner Dichterklause herauszutreten und seine Angehörigen durch das inzwischen beendete Werk von seiner Berufung zum Dichter zu überzeugen. Onkel Adolf wurde zuerst eingeweiht und sollte der Familie die Glücksbotschaft überbringen. Die Bestürzung aller Beteiligten war keine geringe, am größten aber die des unglücklichen Dichters, über den statt der erwarteten Lorbeeren ein Schauer von Vorwürfen und Ermahnungen niederging.

Das corpus delicti hat sich erhalten und befindet sich in der kostbaren Sammlung der Mrs. Burrel in London, die in ihrem oft genannten illustrierten Prachtwerk „R. Wagner. His Life and Works from 1813 to 1834“ (1905) darüber einiges Interessante mitgeteilt hat.[1]) Das Manuskript besteht aus 31 engbeschriebenen, von Wagner eigenhändig spationierten Seiten. Die Handschrift[2]) entspricht in der Tat der von Wagner in der Autobiographie gegebenen, oben zitierten Schilderung. Seine sonstigen Angaben sind dagegen mehrfach ungenau oder irrtümlich. Der Titel lautet nicht „Leubald und Adelaïde“, wie Wagner behauptet, sondern einfach „Leubald, ein Trauerspiel“. Auch die 42 Menschen, die im Verlauf des Stückes sterben und als Geister wieder erscheinen sollen, existieren nur in der übertreibenden Phantasie des seine Jugendarbeit später verspottenden Autors. Das Personenverzeichnis weist nur 21 Namen auf und, abgesehen von ein paar Hexlein, erscheint im Verlauf des Dramas nur ein einziger Geist: Leubalds Vater, der schon in der Vorgeschichte des Dramas ermordet wurde.

Die Personen des Trauerspiels sind:

Leubald.
Werdulst, Der Freund von Leubalds verstorbenem Vater Siegmar.
Roderich.
Bärting, ein Raubgraf.
Astolf, Bräutigam von Roderichs Tochter.
Albert.
Lothar, Kastellan auf Leubalds Schlosse und der Erzieher jenes.
Breischald, Gesell des Bärting.
Wulst, Knecht des Leubald.
Ein Klausner.
Der Geist von Leubalds Vater Siegmar.
Flamming, ein Landstreicher.
Baeringer.

---

[1]) Ein Abdruck des „Leubald“ in „Der junge Wagner“ wurde mir von den Erben der Besitzerin leider nicht gestattet, „da das Manuskript durch die Publikation an Wert verlieren würde“.

[2]) Siehe die Beilagen dieses Heftes.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schrammenbald.
Schenk, der Wirt.
Agnes, Gattin des Roderich.
Adelaïde, Roderichs Tochter.
Gundchen, ihre Vertraute.
Siegfried und Albrecht, Söhne des Roderich, 10—12 Jahre alt.
Eine Hexe.
Geister derselben.
Knechte und Boten.

Man sieht, die Namen sind alle urdeutsch, sogar ein junger Siegfried fehlt nicht, nur die Heldin Adelaïde macht hier eine Ausnahme.

„Schon damals sehr für Deutschtümlichkeit eingenommen, kann ich mir diese auffallend undeutsche Benennung meiner Heldin nur aus meinem Enthusiasmus für Beethovens Adelaïde erklären, deren schwärmerischer Refrain mir als Symbol aller Liebesanrufung erschien."

Mit Recht nennt Wagner sein Werk eine Mischung von „Hamlet" und „Lear", ja man kann sogar richtiger sagen: des ganzen Shakespeare. An „Hamlet" erinnert außer der Einkleidung der Handlung vor allem die Erzählung des Geistes von seiner Ermordung und ein großer Monolog Leubalds, dem berühmten „Sein oder Nichtsein" nachgebildet, an „Romeo und Julie" die Gestalt des Klausners (eines nahen Verwandten des Pater Lorenzo), an „Macbeth" die Hexenszene des Finales mit ihrem Refrain:

„Feuer mischet sich mit Flut: —
Herrin sei auf Deiner Hut, —
— Fluten mischen sich mit Glut: —
Daß kein Mensch Dir schaden tut!"

an „Coriolan" die Krieg- und Schlachtszenen usw. Sprache und Bilder gefallen sich meist in Shakespearschen Kraftausdrücken und Gewalttätigkeiten. So kommt z. B. das Wort „Schurke" 104 mal vor. Das Volk, die Krieger sprechen, wie bei Shakespeare, stets in Prosa, die Hauptpersonen dagegen für gewöhnlich in Versen, häufig sogar in Reimen. Auffallend ist hier schon eine Vorliebe für Alliteration. Ein Vers wie z. B.:

„Woher um mich dies wonnigliche Wehen"

könnte ebensogut in einem der späteren Wagnerschen Dramen zu finden sein.

Die Handlung des Trauerspiels ist in großen Zügen folgende:

Leubalds Vater wurde von einem Nebenbuhler, Roderich, ermordet. Er erscheint seinem Sohne in der Nacht als Geist und spornt ihn zur Rache an. Leubald gelobt ihm, das ganze Geschlecht Roderichs von der Erde zu vertilgen. In wilder Fehde überfällt er dessen Stamm und Freunde und gelangt schließlich vor Roderichs Burg. Nach hartem Kampf wird diese erstürmt und alle Insassen niedergemacht. Roderich, sein Weib Agnes und seine beiden noch unmündigen Söhne fallen dem Rasen des rächenden

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Leubald zum Opfer. Schon wähnt dieser das Ziel erreicht, sein Gelübde gelöst. Es drängt ihn zur Erfüllung seines sehnlichsten Wunsches, sich selbst durch den Tod dem Schatten seines Vaters zu gesellen: da erscheint ihm dessen mahnender Geist. Noch hat er seine Pflicht nicht erfüllt, noch lebt ein Sprosse Roderichs. Seine Tochter Adelaïde ist bei Leubalds Sturm auf die Burg von ihrem Verlobten Astolf gerettet worden. Adelaïde haßt ihren Freier, da sie in eine Art fanatischer Liebe zu Leubald, dem ihr unbekannten Todfeind ihres Geschlechtes, entbrannt ist. Das ganze Unglück, der Tod ihrer Angehörigen, sind nicht imstande, diese Leidenschaft zu tilgen. Astolf wird auf der Flucht von dem Raubritter Bärting überfallen, Adelaïde ihm entrissen und in Gefangenschaft entführt. — Leubald macht sich, unablässig von dem Geist seines Vaters zur Rache angespornt, zur Verfolgung der Flüchtigen auf. Er ist dem Wahnsinn nahe, verfällt wiederholt in Rasen und Toben:

„Sieh, dort kommt Leubald, feuerglüh'nden Blicks!
Bei Gott, so sah ich niemals ihn; vom Leu'n
Scheint er die Augen sich gelieh'n zu haben;
Der Wange Glut versengt ihm fast den Bart,
Die Sünde, meint man, stampf' er mit den Füßen!
Des Teufels Gottesfurcht wähnte ich eher
Als dies jemals erleben noch zu können!“

Schließlich gelangt er vor die Burg Bärtings, wird aber bei einem nächtlichen Ausfall des Feindes gefangen genommen. Im Burgverlies findet er Adelaïde, die gleich ihm hier gefangen gehalten wird. Sie erscheint ihm gleich einer himmlischen Vision (vgl. „Egmont“). Die Liebe flammt in seinem Herzen auf, und sie beschließen, gemeinsam zu fliehen. Während Leubalds Freunde den Sturm auf die Burg eröffnen, um ihn zu befreien, gelingt ihre Flucht. Sie entkommen, noch ohne sich zu kennen, in die Wildnis. Bärtings Burg wird erobert, der Raubgraf selbst rettet sich aber mit seinem Gesellen Breischald und einigen Mannen in eine Waldhöhle.

Bärting: Warum aber haben sie alles gelassen?
Breischald: Sie haben nicht alles gelassen, sie haben die Huren
Mitgenommen, und die Gefangenen sind davongelaufen.
Bärting: Ha war das der Zweck? — Nun, so war's wohl
Irgend ein verliebter Geck, der uns heimsuchte?
Breischald: Nun, derlei hat genug mit Plunder . . .
Bärting: Ich mein', sie glauben all uns ausgetilgt?
Der Witz läßt sich mit Blasen nicht zerstäuben!
Lustig, Gesellen, noch einmal beugt den Rücken,
Dann naus ins Weite! Woll'n uns nicht mehr bücken.
(Alle gehen in die Höhle.)

Astolf (der nicht, wie Wagner in der Autobiographie irrtümlich behauptet, von Leubald getötet wird) irrt, geführt von Adelaïdes Gefährtin

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gundchen, umher, um die Geliebte zu befreien. Im Wald treffen sie auf einen Klausner.

Szene: Der Wald mit der Klause.

Klausner (kommt): Schon wankt' die Sonn' hinab den Himmelslauf
Der Greis muß hin an's Kreuz des Herren knie'n,
Daß gleich der Sonne nicht sein Glaube sinke.
(Er kniet an ein Kreuz und betet leise.)
Des Glaubens Stärke schärft des Menschen Stärke;
Nur Glaube macht den Staubling groß und hehr;
Erfüllt mit Glauben kennt er seine Wege
Und ahnt der Gottheit tiefste Vorsehung. —
Doch der verzweifelt, schwindet hin in Wahnsinn,
Der weg den Glauben bann' und Gott nicht fühlt.
Tief ist die Weisheit, aber schwach der Mensch,
Daß er sich Felsen wähnt auf seiner Straße.
Streb' hin, Mensch, auf dem Lebensweg mit Glauben!
Hast Du 'nen Berg zu steigen, sieh' Dich um,
Wenn Du die Höh' erreichet, — und Dein Blick
Wird off'ner schauen in der Welten Tiefe!
(Astolf, Gundchen und Knechte kommen.)

Astolf: Willst uns anführen etwa, falsches Ding?
Willst uns vom Aufenthalt der Maid fortführen? —
— Hu, das sah grauslich aus beim Roderich!
Der Staub beschämte seine vor'ge Hoheit,
Die hohlen Wände jammerten Zerstörung!
O, und dies tat der Schuft, der Liebesdieb! —
Find' ich ihn nicht auf seines Schlosses Asche,
So sollst Du sterben, Lügenmaid!

Gundchen: O, goldnes Wort! Wüßt'st Du, was Sterben heißt,
Mit Leben, nicht mit Sterben, würd'st Du drohen!

Klausner: Mädchen! Mich dünkt, ich sah Dich schon einmal!

Gundchen: O, heil'ger Mann, bist Du's! — Glücklicher Zufall!

Klausner: Mit wem kommst Du hier in die Einsamkeit?
Ist der der Leubald?

Gundchen: Nein, s' ist Leubalds Feind.
Er wähnt geliebt sich von Adelaïden,
Und mühet sich, die Flücht'ge aufzusuchen.
O, heil'ger Mann, berede Deine Zunge,
Daß sie den Wahn dem nehme aus dem Herzen!

Klausner: Herr, wähnst Du Dich geliebt von Roderichs Tochter?
Der Wahn kann Dich zum Wahnsinn bringen, Sohn!
Heißt Du nicht Leubald, so bist Du ihr Feind.
Ich hört' es, als der Schmerz ihr Herz zerriß.
Als sie vernahm: Leubald erschlug die Mutter,
Leubald die Brüder, Leubald auch den Vater,
Leubald lechze nach ihrem eig'nen Blute; —
Sie schmähte Gott, weil jenen sie dafür hielt.
Der Vater starb am Fluche ihrer Liebe;

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Doch ihre Liebe fluchte ihrem Vater.
Nichts war ihr Mund, als Wohnung jenes Namens;
— Laß ab von ihr; — Du schlägst auf Dornen, Freund!
Wo nichts als Leubald ist, kannst Du nicht sein!

Astolf: Meinst Du? — O Greis, Du kennst nicht Liebe,
Sonst würdest Du nicht dieses mir zergliedern! —
Schmach, Schmach! Was zauderst Du mein Herz zu fällen!
Was mußt Du doch mich ganz umfangen erst,
Eh' Du einziehst in dies elende Herz!
O nimm es ganz! Zertrümm're es! Vernicht' es!
Den Schatten mit, daß ich nicht weiß, ich liebte!
Unkeuscher Wahn, Du überbuhltest Dich;
Fahr hin, fahr hin, und töte mein Erinnern!

Gundchen: Mich dünkt es Glück, daß er die Liebe aufgab. —
O Greis, Dein Wort ist Heilung dieses Jammers!
Laß Deine Zunge walten; gieb uns Leben!

Klausner: Dein Schmerz ist neu, drum pfleg ihn aus, mein Sohn!
Laß Deine Glut zu Wärme erst verlodern.

Die Ermahnungen des Klausners sind vergebens. Astolf setzt die Verfolgung fort.

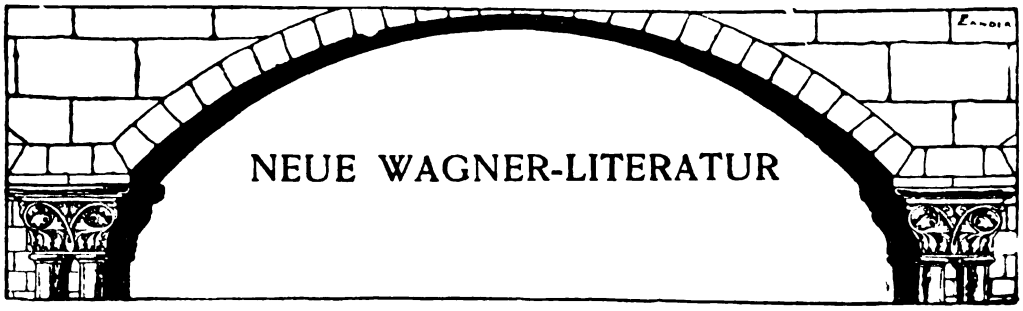
Inzwischen hat Leubald in der geliebten Gefährtin seiner Flucht die Todfeindin erkannt. Der drohend erscheinende Geist des Vaters, der immer gebieterischer zwischen die Liebenden tritt, treibt ihn zum Wahnsinn. In seinen Wahnvorstellungen sieht er alle von ihm Gemordeten auf sich eindringen. Unter Mitwirkung des Zauberers Flamming ruft er eine Hexe zu seinem Schutze auf. Ein wahrer Hexensabbat hebt an. Da die Beschwörungen der Hexe fruchtlos bleiben, stößt Leubald sie über den Haufen. Seine Raserei wird durch die wegen des Todes ihrer Herrin verzweifelt über ihn herfallenden Geister derselben noch gesteigert, — im Wahnsinn ersticht er schließlich Adelaïden, die mit dem Aufschrei:

„O weh! O weh! Sein Wahnsinn! . . . O mein Leubald!“

tot zusammenbricht. Er selbst sinkt entseelt neben der Geliebten zu Boden. Astolf und Gundchen, die zu spät ihre Spur aufgefunden, stehen erschüttert an den Leichen. Astolf weiht dem dahingeschiedenen Feind die Abschiedsworte:

„Ein Mann, der geliebt und gehaßt,
Im Morde gerast;
Doch machte ihn Reue verrückt,
Qual hat ihm Wahnsinn geschickt.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Carl Fr. Glasenapp: Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern. Zweiter Band (1843—1853). Fünfte, durchgesehene und verbesserte Auflage. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910. (Mk. 10.—.)

Unermüdlich ist Glasenapp bei der Arbeit, sein großes, umfassendes Werk zu verbessern und auf der Höhe zu halten. Dabei ist freilich der Übelstand nicht zu vermeiden, daß die einzelnen Bände nicht übereinstimmen. Der letzte sechste Band steht immer noch aus, der zweite liegt in neuester fünfter Auflage vor, die anderen in vierter. Der Abschluß des ganzen Werkes wird gehemmt und aufgehalten, wenn der Verfasser immer wieder die bereits geleistete Arbeit durchsehen und auf den neuesten Stand bringen muß. Die englische Bearbeitung von Ellis leidet unter diesen mißlichen Umständen freilich in noch weit höherem Grade. Gegenwärtig ist der Wagnerforscher in der glücklichen und ungünstigen Lage, daß die immer zahlreicher erscheinenden neuen Quellen unser Wissen in wichtigsten Punkten mehren und berichtigen, aber auch die vor kurzem geäußerten Ansichten oft überholen. Bei Glasenapps Gründlichkeit und, weil ihm von Anfang reichere Quellen zu Gebot standen als jedem anderen, ist nun weniger zu befürchten, daß seine frühere Darstellung berichtigt werden muß, wohl aber bedarf sie der Ergänzung. Dies zeigt sich nun besonders deutlich beim Verhältnis zwischen der vierten Auflage mit 480 und der fünften mit 559 Seiten. In den Grundlinien war nichts zu ändern, der Text stimmt großenteils überein. Wohl aber kam die neue Auflage, wesentlich bereichert, dem Ziele einer möglichsten Vollkommenheit näher. Von wichtigen neuen Quellen sind zu nennen die Familienbriefe, die Briefe an Minna, die Briefe an Lüttichau und an den Intendanten der Berliner Hofmusik, Grafen Wilhelm von Redern. Dieses vorzügliche Urkundenmaterial ermöglichte eine viel genauere Schilderung der Berliner „Holländer"-aufführung (1844), der Hamburger „Rienzi"aufführung (1844), der Berliner „Rienzi"aufführung (1847). In neue Beleuchtung tritt die Reise nach Wien (1848). Vornehmlich aber ist das den Pariser Aufenthalt im Januar und Februar 1850 und die daran anschließende Reise nach Bordeaux im März 1850 bisher beschattende Dunkel jetzt gelichtet. Aller bisherige Klatsch ist als nichtig erwiesen. Frau Jessie Laussot geb. Taylor wurde in den früheren Auflagen gar nicht genannt, aber man munkelte in anderen, aus trüben Quellen geschöpften Büchern um so geheimnisvoller darüber. Die Briefe an Minna haben alle Zweifel zerstreut. Die Namen der beiden Berliner, die der Eindruck des „Fliegenden Holländer" dem Meister zuführte (vgl. Gesammelte Schriften IV 347, kleine Ausgabe 282), sind nun festgestellt: Professor Karl Werder und Alwine Frommann (vgl. S. 70f.). Daß Glasenapp außer solchen Hauptquellen auch die gesamte übrige Literatur sorgfältig und streng kritisch verwertet und die alten Quellen immer wieder durchnimmt, um Einzelheiten zu verbessern, versteht sich von selber. Durch die geschickte und übersichtliche Anlage des Buches wird jede Überladung vermieden, im Gegenteil, die Darstellung wird von Auflage zu Auflage anschaulicher, lebendiger und vollkommener. Glasenapp hält immer die Hauptsache, die Lebensbeschreibung auf Grund der besten und zuverlässigsten Quellen, im Auge. Er verliert sich nie in Einzeluntersuchungen und Abschweifungen. Kritische Urteile werden kurz und treffend in Anmerkungen abgemacht oder der Dar-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stellung selbst eingeflochten. Jeder neue Band, jede neue Auflage erfüllt uns mit Dank und Anerkennung für den Mann, der in selbstloser, schlichter Aufopferung und Hingabe sein ganzes Leben daran gesetzt hat, die grundlegende Wagnerbiographie zu schaffen. Die zahlreichen Auflagen beweisen, daß man allmählich das Werk zu schätzen gelernt hat.

Julius Kapp: Der junge Wagner. Dichtungen, Aufsätze, Entwürfe 1832 bis 1849. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1910. (Mk. 5.—.)

Der stattliche Band von 495 Seiten ergänzt die Gesammelten Schriften, indem lauter Werke, die dort nicht aufgenommen wurden, hier nachgetragen sind. Bedauerlicherweise ist das Format des Nachtragsbandes dem der Gesammelten Schriften nicht gleich, so daß man den so wichtigen Zuwachs nicht bequem unterbringen kann. Das Format der Gesammelten Schriften hätte auch die starke Überladung des Nachtragbandes, der etwas unhandlich ausfiel, gemindert. Aber das sind Äußerlichkeiten, die durch den reichen Inhalt aufgewogen werden. Die Gesammelten Schriften bieten eine wohlüberlegte und treffliche Auswahl aller der Schriften und Dichtungen Wagners, die sein Leben und seine künstlerische Entwicklung vollständig und in der Hauptsache lückenlos überschauen lassen. Wie die Ausgabe letzter Hand von Goethes Werken, wird die von Wagner getroffene Anordnung immer bestehen bleiben und kann durch keine bessere ersetzt werden. Aber neben den bedeutenden Schriften, die mit der autobiographischen Skizze (1842) anheben, laufen noch zahlreiche kleinere Arbeiten her, die heute die Teilnahme und ernstliche Beachtung des Forschers, ja auch weiterer Kreise beanspruchen. Sie waren bisher zwar nicht unbekannt und unzugänglich, aber in Zeitschriften und Einzelausgaben verstreut. Jetzt erscheinen sie bequem vereinigt und um ein bisher unveröffentlichtes Stück, die Denkschrift über die Neuordnung der Königlichen Kapelle in Dresden, ein Seitenstück zum Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen, vermehrt. Die deutsche Urschrift des Aufsatzes über „Halévy und Die Königin von Cypern“ wird von Kapp zum erstenmal veröffentlicht. Wie „der junge Goethe“ neben die Gesamtausgabe, so tritt nun „der junge Wagner“ neben die Gesammelten Schriften. Und doch auch wieder anders. Beim „jungen Goethe“ war die Textkritik, die Urgestalt bereits bekannter Werke die Hauptsache, beim „jungen Wagner“ dagegen handelt es sich nur um Ergänzung der Auswahl der Gesammelten Schriften. Wir finden in dem Band von Dichtungen das Bruchstück der „Hochzeit“, den Text der „Feen“ und der „hohen Braut“, den Entwurf der „Bergwerke von Falun“, das „Liebesmahl der Apostel“. Bei den „Feen“ ist ohne jede Bemerkung, offenbar durch Flüchtigkeit des Herausgebers, nicht der vollständige Text mitgeteilt. Er folgte einem zusammengestrichenen Neudruck, nicht der Originalausgabe von 1888. Unter den Aufsätzen nehmen die aus Paris (1840—1842) den größten Raum ein; sie wurden bereits von Sternfeld in der „Deutschen Bücherei“ (1906) musterhaft herausgegeben und erläutert. Sie bedürfen der Erläuterung, da die vielen Anspielungen auf zeitgenössische Personen und Begebenheiten uns heut nicht mehr gegenwärtig und verständlich sind. Die übrigen Aufsätze stammen aus der Magdeburger und Dresdener Zeit und behandeln Fragen der Oper und des Theaters, endlich der Revolution. Mit dem wahrhaft dichterischen Hymnus auf die Revolution aus den Dresdner Volksblättern schließt der Band ab. Leider war die Erlaubnis zum Abdruck des Textes des „Liebesverbot“ nicht zu erlangen. Gegenüber den „Feen“, neben den Aufsätzen aus Magdeburg, in denen Wagner sich kurze Zeit dem hohen deutschen Kunstideal abkehrt, ist das „Liebesverbot“ schier unentbehrlich, weil darin die Verwirklichung dieser Gedanken vorliegt. Nachdem Wagner in seinen Schriften auf diese Dinge ausführlich und nachdrücklich hinwies, scheint es nicht recht verständlich, warum das „Liebesverbot“ dem Forscher noch immer vorent-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

halten bleibt. Wir wollen gewiß keine verspätete und nur zu Mißverständnissen aller Art verleitende Aufführung, worunter die „Feen“ schon genug zu leiden hatten; aber man wünscht doch fürs historische Gesamtbild Kenntnis des Werkes, sei es auch vorerst nur des Textes. Auch für den „Leubald“ müssen wir uns immer noch auf die wenigen Mitteilungen von Max Koch beschränken. Im „jungen Wagner“ wäre für solche „labores juveniles“ ebensogut Platz gewesen, wie im „jungen Goethe“ die ersten schriftlichen Versuche Aufnahme fanden. Dem Forscher bieten sich stets aus solchen Erstlingen wertvolle Beobachtungen.

Diese Unvollständigkeit fällt aber weder dem Verleger noch dem Herausgeber zur Last. In späteren Auflagen mag sie verbessert werden. Zum „jungen Wagner“ muß man der Vollständigkeit halber übrigens auch die „Gedichte“ (herausgegeben von Glasenapp 1905) und die „Nachgelassenen Schriften und Dichtungen“, sowie die „Entwürfe“ zu den Meistersingern von 1845 heranziehen. Also eine allseitig befriedigende und erschöpfende Ausgabe, die sämtliche Ergänzungen zu den Gesammelten Schriften zusammenfaßte, haben wir noch lange nicht. Kapp selber konnte bereits in der „Musik“ (X. 14, S. 84 ff.) einen Nachtrag liefern.[1]) Eine historisch-kritische Ausgabe der Schriften und Dichtungen Wagners findet noch sehr viel zu tun.

Der Herausgeber Kapp hat sich großer Zurückhaltung befleißigt, nur die notwendigsten Angaben jedem einzelnen Aufsatz vorausgeschickt und auf Kommentierung und Beurteilung fast ganz verzichtet. Mit Recht. Ein solches Buch soll nur den Meister selbst zu Wort kommen lassen. Was Kapp zum einzelnen zu sagen hatte, konnte er andern Orts, in seinem Wagnerbuch, unterbringen. Die Vorbemerkungen wünschte ich aber ausführlicher und sorgfältiger, nicht bloß Erwähnung des ersten Drucks, sondern auch genaue Aufzählung der verschiedenen Neudrucke. Der erste Druck der „Bergwerke von Falun“ z. B. ist nicht der des Wagnerkalenders der „Musik“ von 1908, sondern der gleichzeitige der Bayreuther Blätter von 1905 und der Deutschen Rundschau XXXI, 7. Die französische Fassung der Aufsätze über „Stabat mater de Pergolèse“ und „Halévy und Die Königin von Cypern“ ist im ersten Band der „Oeuvres en prose de Richard Wagner“ von Prod'homme neugedruckt. Statt oder mindestens neben der Rückübersetzung der nur französisch erhaltenen Stücke (Schlußabschnitt des Halévy und Stabat mater von Pergolese) war der französische Text abzudrucken. Wir wollen die Worte Wagners möglichst rein und unverfälscht hören. Unbegründet ist die Vorbemerkung zu Wagners Aufsatz über Mendelssohns „Paulus“. Kapp schiebt Wagners Anerkennung für Mendelssohn rein egoistische Motive unter. Warum lobte dann Wagner Mendelssohn auch im Bericht an die Dresdener Abendzeitung (vgl. S. 291)? Der Hinweis auf Wagners früheren Aufsatz über „die deutsche Oper“ ist ein Irrtum: Kapp meint „Oper und Drama“, also eine Schrift, die erheblich später erschien und in der Wagner freilich einen anderen Standpunkt vertrat als in der Dresdener Zeit. Wenn man also die eigenen Bemerkungen und zweifelhaften Ansichten des Herausgebers lieber noch mehr beschränkt sehen möchte, so sollte das Tatsachenmaterial viel gründlicher und genauer angegeben sein. Die Verweise auf die Bayreuther Blätter, auf Dinger und andere im Vorwort S. VII sind zu allgemein. Die vortrefflichen Neudrucke in Glasenapps Biographie sind nicht erwähnt. Auch hören wir nirgends, daß der Herausgeber sich die Mühe nahm, aus erster Hand zu schöpfen. Er folgte dem nächstbesten Abdruck, der ihm zur Hand war. Der Mühe eines Sach- und Namenregisters, das Wolzogens ausgezeichnete Arbeit zu den Gesammelten Schriften ergänzt hätte, ersparte sich der Herausgeber, der sich die schöne und bedeutende Aufgabe, die ihm gestellt war, doch etwas allzu leicht gemacht hat.

[1]) Richard Wagner und Meyerbeer. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Erich Kloß: Richard Wagner über „Die Meistersinger von Nürnberg". Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910. (Mk. 1.50.)

Der Verfasser stellt Aussprüche Wagners über sein Werk aus den Schriften und Briefen zusammen und zwar in der Anordnung, daß die Schriften vorangehen und die Briefe folgen. Solche Sammlungen sind sehr nützlich, indem sie sowohl für die biographische wie für die praktische Verwertung eine bequeme Übersicht über die wichtigsten Äußerungen des Meisters gewähren. Hans von Wolzogen hatte 1901 in den Bayreuther Blättern zuerst eine solche Zusammenstellung über den „Fliegenden Holländer" gegeben und damit die Bemerkungen Wagners zur Aufführung des Werkes im fünften Band der Ges. Schriften ergänzt. Aus Glasenapps Wagnerenzyklopädie und aus Wolzogens Inhaltsübersicht über die Ges. Schriften (1907) kann man sich ja leicht selber das Wichtigste zusammensuchen. Aber da fehlen die vielen gehaltvollen Briefstellen. Daher sind besondere Zusammenstellungen in Buchform durchaus angebracht. 1908 hatte Kloß dieselbe Arbeit für den „Lohengrin" getan. Wir erhalten vielleicht noch einmal für alle Werke Wagners solche Büchlein, die namentlich in den Händen derer sich befinden sollten, die mit der Einstudierung betraut sind. In der vorliegenden Schrift benützt der Herausgeber auch einiges unveröffentlichte Material. Ich erwähne die Briefe an Schott, aus denen wir u. a. erfahren, daß Wagner sich die deutschen Volkslieder von Erk und Dehn und ein Choralbuch aus der Reformationszeit verschrieb. Diese Quellen, die namentlich auf der Festwiese bei den Gesängen der Zünfte sich bemerklich machen, müssen also für die Entstehungsgeschichte der „Meistersinger" mit berücksichtigt werden. Das Buch schließt mit einer trefflichen, kurzen Charakteristik des Beckmesser, die Wagner dem Sänger Freny in Hamburg erteilt. Sehr wichtig ist auch, immer wieder daran zu erinnern, daß Wagner keine Striche irgendwelcher Art anerkannte. Er schreibt an Tichatschek, der im Namen der Dresdner Direktion über Kürzungen verhandeln sollte: „Ich bin gesonnen, keinem Theater die Aufführung der Meistersinger zu gestatten, als gegen die ausdrücklichste Verpflichtung der Direktion, nichts daran ändern oder kürzen zu lassen."

Willy Krienitz: Richard Wagners „Feen". Verlag: Georg Müller, München und Leipzig 1910. (Mk. 1.50.)

Die kleine Schrift ist mit Verständnis und Liebe, aber keineswegs kritiklos geschrieben und kann zur Einführung in das Jugendwerk des Meisters warm empfohlen werden. Krienitz bespricht zuerst die Entstehung der „Feen" und die Versuche Wagners, sie zur Aufführung zu bringen. Erst 1888 bis 1899 erlebten die „Feen" im ganzen 70 Aufführungen am Münchener Hoftheater. Im Jahr 1910 wurden sie neu einstudiert und im Hoftheater und Prinzregententheater aufgeführt. Der früheren und gegenwärtigen Aufführung, welch' letztere von Wirk sehr künstlerisch inszeniert wurde, fehlte die Hauptsache: ein richtiger Darsteller des Arindal. Als im Konzert der Münchener musikalischen Akademie im April 1887 unter Levis Leitung die Ouvertüre gespielt wurde und Heinrich Vogl die beiden großen Gesänge des Arindal aus dem ersten und dritten Aufzug mit der ihm eigenen Meisterschaft vortrug, da fühlte man sich tief ergriffen. Die späteren Aufführungen, in denen Vogl nicht sang, erschienen dagegen matt und farblos. Freilich brachte das erwähnte Konzert auch nur die hochpoetischen Stellen, in denen der Genius des Meisters bereits rein und unverfälscht hervorleuchtet, während die übrige Partitur mit Ausnahme des Finales im zweiten Akt noch zu unselbständig im Banne der zeitgenössischen romantischen Oper haftet. Im zweiten Abschnitt behandelt Krienitz die Persönlichkeit und Dichtung des Grafen Gozzi sehr ausführlich in der richtigen Erkenntnis, daß der Wert der Wagnerschen Operndichtung aus dem Vergleich mit der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Quelle am besten sich ergibt. Endlich folgt eine kurze Schilderung der Musik der „Feen". Bekannt sind die Änderungen, die Wagner mit dem Schluß vornahm: bei Gozzi Verwandlung der Fee in eine Schlange und Entzauberung durch den Kuß des Gatten; bei Wagner Verwandlung in Stein und Entzauberung durch die Macht des Gesanges. Da mag Glucks „Orpheus" und vielleicht das „Wintermärchen", wo Paulina die Statue Hermiones durch die Gewalt der Töne („Wecke sie, Musik!" ruft sie) zum Leben erweckt, auf den jungen Wagner eingewirkt haben. Die humoristische Szene zwischen Gernot und Drolla im zweiten Akt, angeregt durch Papageno und Papagena, ist eine Zutat Wagners. Aber am wichtigsten ist die Wahnsinnsszene Arindals im dritten Akt, wofür gar kein literarisches Vorbild angeführt werden kann. Hier haben wir den Dichter, der bereits auf „Parsifal" hinweist: das Jagderlebnis, der sinnlos rohe Tiermord (vgl. Wolzogen, Richard Wagner und die Tierwelt, dritte Auflage 1910 S. 16), erscheint im Gedicht als mahnender Vorwurf. Im übrigen zeigt Krienitz noch an vielen kleinen Zügen, wie geschickt Wagner die weit ausgesponnene Handlung Gozzi's für seinen Operntext zu vereinfachen wußte. Freilich ist auch noch zuviel Äußerliches stehen geblieben, z. B. die Rolle des Zauberers Groma, die Arindals Charakter im dritten Akt lächerlich unfrei macht. Für die Musik, deren motivischer Bau richtig hervorgehoben ist, wird der Einfluß Webers als der wichtigste behauptet. Gegenüber der meist ebenso verständnis- wie lieblosen Behandlung, die das Werk bei den Musikhistorikern erfährt, die darin nur einen schwachen Abguß der Hauptwerke der romantischen Schule sehen, stellt Krienitz den Satz auf: „die ‚Feen' sind ein vollwertiges Erzeugnis der musikalischen Romantik." Sie kommen in ihrem Wert und ihrer Wirkung den Opern Marschners zum mindesten gleich; wenn sie auch Weber nicht erreichen, so stehen sie ihm doch in vielem sehr nahe. Bei dieser Gelegenheit sei auch an Reimanns Aufsatz über die „Feen" in der Allgemeinen Musikzeitung 1888 No. 31—37 erinnert, der bei der ersten Münchener Aufführung dasselbe Ziel verfolgte, wie Krienitz jetzt: die gerechte und ernste Würdigung.

Oeuvres en prose de Richard Wagner. Traduites en français par **J. G. Prod'homme et F. Caillé.** 6. Band. Verlag: Delagrave, Paris 1910. (Fr. 3.50.)

Der sechste Band enthält die beiden autobiographischen Schriften: die „Mitteilung an meine Freunde" (1851) und die „Zukunftsmusik" (1860). Beide Schriften verdanken ihre Entstehung einem ähnlichen Anlaß: die Mitteilung war einer Ausgabe der drei Operndichtungen „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" vorangestellt, die Zukunftsmusik war das Vorwort zu einer französischen Prosaübersetzung von „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan". Die Mitteilung ist hier zum erstenmal ins Französische übersetzt. Die Zukunftsmusik ist ein Abdruck der französischen Ausgabe „Lettre sur la musique", die im Dezember 1860 einige Wochen vor der deutschen Ausgabe (1861) erschien. Mithin ist der Neudruck auch für deutsche Wagnerforscher interessant. Die französische Fassung weicht übrigens sachlich nur in wenigen Kleinigkeiten, die Prod'homme in Anmerkungen sorgfältig notiert, von der deutschen ab. Der Herausgeber bemerkt in der Einleitung: „le style du texte allemand, même avec ses gallicismes fréquents et ses tournures plus latines, offre plus de clarté et d'ordre. Et cela donnerait à penser que les deux versions, allemande et française, furent conçues, élaborées et écrites en même temps par Wagner et par son traducteur Challemel-Lacour." Die Übersetzung ist mit der bekannten Sorgfalt möglichst wortgetreu ausgeführt. Die wenigen verdeutlichenden Zusätze oder freieren Umschreibungen sind jedesmal besonders hervorgehoben. Erläuternde Anmerkungen sind sehr sparsam beigefügt. Zur Übersicht ist der Mitteilung ein genaues Inhaltsverzeichnis angehängt.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Richard Wagner an Theodor Apel. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910. (Mk. 3.—.)

Die kürzlich in dem Band „Der junge Wagner" gesammelten dichterischen und kritischen Versuche des Leben und Kunst mit dem göttlichen Leichtsinn selbstbewußter, frischquellender Kraft anpackenden jungen Titanen Wagner erhalten durch die freimütigen Bekenntnisse dieses in der Hauptsache die Jahre 1832—1836 ausfüllenden Briefwechsels ihre wesentlichste biographische Ergänzung und Interpretation. Gerade für diese hochwichtigen Jahre der inneren Entwickelung des Menschen und Künstlers war man bisher auf unbedeutendes Material, auf leere Vermutungen angewiesen, und es wurde in der törichten Scheu, alles rein Menschliche nach Möglichkeit totzuschweigen, jede nähere Beleuchtung dieser „wilden Jahre", namentlich der Magdeburger Kapellmeisterzeit, ängstlich gemieden. Hier endlich mit allen Beschönigungsversuchen aufgeräumt und dafür einen wahrheitsgetreuen Bericht in Wagners eigener lebendiger Darstellung gegeben zu haben, ist das große Verdienst dieser Publikation, die ich als eine der wertvollsten unter den Wagnerschen Briefsammlungen ansprechen möchte. Wir sehen den jungen heißblütigen Künstler, der lästigen Fesseln ledig, sich in den Strudel des Lebens stürzen, alle Freuden in vollen Zügen genießen; wir vernehmen sein verzweifeltes Hilfeflehen, als er „nicht aus Schlechtigkeit, sondern Tollheit" in bitterste Notlage gerät, von Gläubigern und Wucherern gepeinigt wird; vor unseren Augen entwickelt sich schließlich aus einer Liebelei mit der schönen Schauspielerin Minna Planer, in die er sich wie in manche andere zuvor leichten Sinnes eingelassen, jene glühende Leidenschaft, die zu einer voreiligen Ehe führte. Auch über Wagners künstlerische Pläne und Arbeiten erhalten wir manch wichtigen Aufschluß. So findet u. a. die erstmalig in meiner Wagnerbiographie aufgestellte Behauptung über die vielumstrittene Entstehung des Operntextes „Die Hochzeit" durch Wagner ihre Bestätigung. Das Werden der Symphonieen, der Kolumbusouvertüre, des „Liebesverbot" und vieles andere können wir an Hand dieser Briefe jetzt genau verfolgen. Zur Kenntnis des jungen Wagner sind sie daher unentbehrlich.

Richard Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern. Herausgegeben von **Wilhelm Altmann.** Band I: Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel. Leipzig 1911. Band II: Briefwechsel mit B. Schott's Söhne. Mainz 1911. (je Mk. 6.—.)

Das große Publikum dürfte sich für diese Publikation, die noch durch einen dritten Band, „Briefwechsel mit verschiedenen Verlegern", ergänzt werden soll, weniger interessieren, als für andere Briefbände Wagners, um so mehr aber die Wagnerforschung. Für sie sind diese Bände von größtem Wert. Jetzt erst ist es uns möglich, den einzelnen Phasen des Werdegangs der Wagnerschen Hauptwerke Schritt für Schritt zu folgen und dabei auch den Verlegern Wagners, die es mit ihm sicher nicht leicht hatten, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Bisher war man hinsichtlich ihrer Handlungsweise einzig auf Wagners oft recht temperamentvolle briefliche Mitteilungen über sie an dritte Personen angewiesen, die ebenso subjektiv und ungerecht sind, wie die hierauf bezüglichen Mitteilungen der „Autobiographie". Das audiatur et altera pars ist uns erst durch vorliegende Publikation ermöglicht. Die Herausgabe der Briefbände durch Professor Altmann darf als musterhaft bezeichnet werden. Was sie so vorteilhaft von früheren offiziellen Wagnerausgaben abhebt, ist die Toleranz und reine Sachlichkeit, mit der der Herausgeber an den Stoff herangegangen ist. Wenn trotzdem einiges Wenige (wie z. B. das Verhältnis Wagners zu Frau Betty Schott oder zeitweilige Übertretungen der geschäftlichen Abmachungen durch Wagner) unklar oder verschleiert dünkt, so liegt das nicht an ihm, sondern an Lücken in dem ihm vorliegenden Material, die zu schließen nicht in seiner Macht stand.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der erste Band enthält den Briefwechsel Wagners mit Breitkopf & Härtel. Er beginnt 1831 mit dem Anerbieten von Klavierarrangements und zwar zunächst der Haydn'schen Symphonie No. 1 durch den achtzehnjährigen stud. mus. und reicht bis zum Beginn der siebziger Jahre, um mit einer ziemlich herben Dissonanz zu schließen. Den Hauptinhalt machen die Verhandlungen über die Verlagsübernahme der „Nibelungen" aus. Besonders hervorgehoben seien der Brief No. 30, der ein wundervolles künstlerisches Glaubensbekenntnis Wagners offenbart, und No. 182, worin Wagner den Herrn Breitkopf & Härtel seinen Dank für ihr Vertrauen ausspricht. In scharfem Widerspruch dazu steht Wagners Darstellung in der „Autobiographie". Auch die Briefe Härtels sind musikgeschichtlich und als Zeitbild wertvoll.

Interessanter dünkt mich noch der zweite Band, der den Briefwechsel Wagners mit Schott bringt. Namentlich die Persönlichkeit Schotts, dessen „großen Blick und edlen Sinn" Wagner hier preist, indem er ihn zu den Lebensmächten rechnet, „die wohltätig und fördernd auf seine künstlerische Produktivität einwirken", während er ihn in der „Autobiographie" mit dem Prädikat „höchst sonderbarer Mensch" rasch abtut, wirkt auf den Leser ungemein sympathisch. Auch über Wagners künstlerische Pläne und Absichten erfahren wir manches Neue. Der „Huldigungsmarsch" sollte ursprünglich „Marsch des jungen Königs von Bayern" heißen. Über die Entstehung des so gern als patriotische Tat Wagners ausgegebenen „Kaisermarsch" hören wir: „Das Bureau de musique von Peters machte mir vor einiger Zeit ganz von selbst die Offerte von 1500 frs. für einen solchen Marsch, wenn ich ihn schreiben wollte. Wirklich hat mich dies erst auf den Gedanken gebracht, auf den ich sonst wohl nicht verfallen wäre: die unerwartete Einnahme kam mir ungemein gelegen, da ich mit meiner Frau die Reise nach Deutschland vor hatte, und das Geld dazu mir entschieden noch fehlte" (S. 135). Im Jahre 1874 verspricht Wagner, gegen 10000 Fr. die Komposition von „sechs größeren Orchesterwerken, jedes von dem Umfange und der Bedeutung einer großen Ouvertüre von halb zu halb Jahr zu liefern". Leider kam es nicht zur Ausführung. — Im Jahre 1877 machte Wagner den Vorschlag, seine Schulden bei Schott durch Überlassung seiner noch unveröffentlichten Jugendkompositionen zu tilgen. Hierunter befinden sich außer den heute bereits bekannten aufgezeichnet: Sonate C-dur, Ein Heft Fugen, Konzert-Ouvertüre C-dur, Symphonie C-dur. Die Fugen werden später als „verloren" bezeichnet, und von der Konzert-Ouvertüre und der Symphonie heißt es: „Mein Mann findet die Jugendkompositionen nicht gut genug, um sie erscheinen zu lassen, und wenn er auch weiß, ja gerade weil er weiß, daß seine Freunde und Anhänger diese Werke trotz des geringeren Wertes, welchen er ihnen beilegt, doch anschaffen würden aus Pietät für ihn, so widerstrebt es ihm, diese Gesinnung gleichsam zu mißbrauchen" (Seite 223). Die Symphonie ist ja neuerdings doch erschienen, die anderen Sachen dagegen sind noch heute unediert.

Zwei unbedeutende Irrtümer seien zum Schlusse berichtigt: Band I, Seite 199 muß es in der Anmerkung heißen 1860, nicht 69, und Band II, 209 29. Juni 1888 als Datum der Uraufführung der „Feen".

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Dritte erweiterte Volksausgabe, zwei Teile in einem Bande. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910. (Mk. 5.—.)

Daß die bisher übliche Ausgabe des Briefwechsels Wagner-Liszt nach bestimmten Gesichtspunkten hin redigiert und darin vieles ohne Angabe der Auslassung unterdrückt worden war, konnte längst nicht mehr geleugnet werden. Immerhin ist es verwunderlich, daß dieses herrliche Buch, das uns so tiefe Einblicke in das Seelenleben der beiden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Freunde gewährt, ihre künstlerische Individualität, wie ihre menschlichen Vorzüge und Schwächen so unverhüllt und lebendig unserem Auge darbietet, zehn Jahre bedurfte, bis eine Neuauflage sich als nötig erwies. Jetzt liegt das Werk in einem stattlichen Band als Volksausgabe in erweiterter Fassung vor. Die zahlreichen Lücken und Auslassungen in den Briefen sind ergänzt, statt der meist absichtlich falschen Anfangsbuchstaben von Personennamen in der alten Ausgabe sind die richtigen Namen eingefügt usw., so daß wir eigentlich jetzt erst ein zuverlässiges, nahezu vollständiges Bild dieses bedeutsamen, für unsere Zeit so folgenschweren Freundschaftsbundes besitzen. Lückenlos ist die Neuausgabe allerdings immer noch nicht; sie schließt auch jetzt mit dem Jahre 1861 ab. Die zehn kurzen Briefe (merkwürdigerweise beschränken sie sich gerade auf diejenigen, deren Vorhandensein man aus früheren Publikationen beweisen kann) repräsentieren doch keineswegs den wirklichen Briefwechsel der Jahre 1861—1883. Ob diese Briefe hier absichtlich fortgelassen oder nicht mehr vorhanden sind, entzieht sich meiner Kenntnis. Einige redaktionelle Geschmacklosigkeiten, wie z. B. die Punktation des Wortes „Freudenmädchen“ (Band I, S. 143) — nach Angabe des Herausgebers geschah sie deshalb, weil „der Gebrauch dieses Wortes durch Wagner dessen Kenntnis des Bordells voraussetze, was mit dem späteren ‚Parsifal‘standpunkt nicht in Einklang zu bringen sei“! — scheinen mir allerdings für die erste Annahme zu sprechen.

Immerhin bietet die vorliegende Ausgabe eine Fülle des Neuen und Interessanten und ist daher mit aufrichtiger Freude zu begrüßen. Der erste Band enthält neben zahlreichen unwichtigeren Zusätzen, die sich meist auf Hans von Bülow beziehen, hauptsächlich zwei bedeutsame Ergänzungen: Wagners vernichtendes Urteil über seinen ersten Tannhäuser Tichatschek und den ergötzlichen Briefwechsel mit dem Herzog von Coburg, dessen „Quark“ zu instrumentieren Wagner entrüstet ablehnt. Das anscheinend ungünstige erste Urteil Liszt's über den „Lohengrin“ (I, 24), auf das man besonders gespannt sein durfte, fehlt dagegen auch diesmal, „da das Briefmanuskript verletzt ist“.

Einschneidender sind die Änderungen im zweiten Band des Briefwechsels. Hier haben wir zunächst mehrere wertvolle Äußerungen Wagners über das Verhältnis zu Otto und Mathilde Wesendonk und die Entstehung des „Tristan“, die zwar nichts wesentlich Neues mehr bringen können, aber in ihrer Offenherzigkeit doch für manche bisher umstrittene Behauptung als Belege kostbar sind. Für Lisztforscher andererseits sind dessen Äußerungen über die Gräfin d'Agoult und seine Warnungen vor dieser Frau, in deren Ketten, wie die Fama meldete, Wagner damals schmachten sollte, sehr wertvolle neue Gegenbeweise gegen die immer wieder versuchte „Ehrenrettung“ der Gräfin. Den Höhepunkt des Buches aber bildet der vielbesprochene „Silvesterbrief“ Wagners, der, wie die Handschrift des Originals erkennen läßt, stark unter der Einwirkung des Neujahrpunsches verfaßt ist, und Liszt's niederschmetternde Antwort. Wohl nie sind seinem sonst so gütigen Herzen je solch furchtbare Worte entsprungen, wie er sie hier in bitterstem Weh an den Freund gerichtet hat. Erst durch diese beiden Briefe ist die bisher nie ganz verständliche Katastrophe, die vorübergehend den Freundschaftsbund trübte, geklärt.

Ich konnte hier nur die markantesten der neu hinzugekommenen Stellen hervorheben; es finden sich außerdem, namentlich im zweiten Band, noch eine Menge Feinheiten, die auf diesen oder jenen Punkt neue Lichtreflexe werfen und dem Gesamtbilde noch ungekannte Schattierungen einfügen. Zur Orientierung des Lesers sei noch bemerkt, daß das in der Einleitung des Buches gegebene Verzeichnis der Zusätze und Varianten gegenüber der früheren Ausgabe durchaus unzuverlässig und lückenhaft ist.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Julius Hey: Richard Wagner als Vortragsmeister, 1864—1876. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 6.—.)

Dem unvergänglichen pädagogischen Hauptwerke des deutschen Vortragsmeisters Julius Hey: „Deutscher Gesangsunterricht" (1884) folgt nun hier ein intimeres, nicht minder wertvolles Werk, das ganz der Wagnerschen Kunst, mit der Hey unlöslich verwachsen, gewidmet ist. An Hand von Tagebuchaufzeichnungen und Briefen aus damaliger Zeit an seine Frau erzählt uns der Künstler seine Erlebnisse mit Richard Wagner, den er durch König Ludwig 1864 kennen gelernt hatte. Die Münchener „Tristan-" und „Meistersinger"zeit, und vor allem die Vorbereitungen zum Bayreuther Geburtsjahr 1876 erstehen lebendig vor uns. Aber nicht darin, daß wir hier einen neuen wichtigen Zeugen dieser Geschehnisse vernehmen, beruht der Hauptwert des Buches, sondern in zwei anderen Eigenschaften, die es weit über ähnliche Memoirenwerke hinausheben. Einmal steht Wagner selbst redend und handelnd vor uns, wir sehen ihn als buntschillernden, unermüdlichen „Schulmeister" bei der Arbeit, wir lauschen seinen Gesprächen und verzweifelten Klagen über den Niedergang der Kunst und vernehmen manch köstlichen, dem Augenblick entsprungenen Ausspruch über seine Werke und Künstler. Dann aber haben wir neben diesem mehr menschlich interessanten Teil noch den künstlerisch wertvollen, die Entwickelung und scharfe Hervorkehrung von Wagners „Stilbildungsschulplänen", das allmähliche Heranreifen seines Sängerideals, einer deutschen Gesangskunst, die er in Bayreuth zu verwirklichen hoffte. Dieser künstlerische, man kann beinahe sagen pädagogische Gehalt, der sehr geschickt in den erzählenden biographischen Teil eingestreut ist, wird dem Werk dauernde Bedeutung verleihen.

Max Seiling: Richard Wagner. Der Künstler und Mensch, der Denker und Kulturträger. Xenienverlag, Leipzig 1911.

Ein sehr gut gemeintes, aus glühender Begeisterung für den Genius und überschäumender Dankbarkeit für die durch ihn empfangenen Eindrücke hervorgegangenes, im Grunde aber recht überflüssiges Buch. Nachdem in einem einleitenden Kapitel das Gesamtkunstwerk Wagners als „das deutsche Drama" verkündet ist, werden die einzelnen Bühnenwerke inhaltlich analysiert. Das Niveau dieser Darlegung charakterisiert am besten ein Zitat, etwa: „Im Vordergrund lagert Venus, ihr zu Füßen Tannhäuser. Nachdem die Grotte wieder einsam und still geworden, erklärt Tannhäuser, dem ‚übergroßen Reiz' entfliehen zu müssen. Zwar greift er zum Preise der Göttin der Liebe noch wiederholt in die Saiten; aber aus Freuden sehnt er sich nach Schmerzen"; oder: „Als Elisabeth vergeblich nach Tannhäuser geforscht, fleht sie in tief ergreifendem Gebete um Tod für sich und Gnade für ihn, worauf sie mit verklärtem Gesicht den Weg nach der Wartburg antritt. Wolfram, für dessen Begleitung sie mit sanfter Gebärde gedankt, verbleibt und singt nach einer düsteren Einleitung das bekannte Lied an den Abendstern, den er bittet, sie aus dem Herzen zu grüßen, das sie nie verraten hat" usw.

Im Anschluß hieran wird Wagner als Dichter, Mensch und Kulturträger beweihräuchert und werden endlich den Deutschen ihre Unterlassungssünden gegen ihren Genius eindringlich zu Gemüte geführt. Das einzig Neue und Interessante an Seilings Buche ist der kühne Versuch des Verfassers, eines begeisterten Theosophen, nachzuweisen, daß Wagner als Dichter und Denker, allerdings ohne sich dessen bewußt zu sein, ganz auf theosophischem Boden steht. Zu was allem muß wohl der arme Wagner noch als Propagandamittel herhalten? Nach den Tierschützern und Vegetarianern haben ihn nun schon die Theosophen mit Beschlag belegt!

Ernst Heinemann: Richard Wagner und das Ende der Musik. Verlag: Brüning & Hörhold, Schöneberg 1910. (Mk. 3.—.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein seltsames Buch, das man mit gemischten Empfindungen aus der Hand legt. Aus jedem Abschnitt erkennt man den geistreichen Kopf, der mit unerbittlicher Schärfe Wagners kunsttheoretische Schriften kritisch beleuchtet und zersetzt. Daß er dabei zu einem vernichtenden Urteil über Wagners „Gesamtkunstwerk" kommen muß, ist nicht verwunderlich. Obwohl der Verfasser aber stets selbst betont, daß Wagners Schriften „exzentrisch", „konfus" u. a. sind, begeht er den schweren Fehler, das Wagnersche Kunstwerk einzig und allein nach den Wagnerschen Schriften zu beurteilen. Wie er selbst gesteht, hat er als einziges Werk Wagners einmal zwei Akte der „Meistersinger" gehört, alles andere ist ihm unbekanntes Land. Selbst wenn, was Heinemann versucht, die völlige Unhaltbarkeit der Wagnerschen Theorieen nachgewiesen wäre, die Wagnerschen Kunstwerke selbst blieben davon doch unberührt. Was schiert uns alle Theorie, hier haben wir eine Tat! Hat der Verfasser auch in manchen Punkten zweifellos recht, sind seine Ausführungen meist geistvoll, im allgemeinen kann man ihm kaum zustimmen, zumal er im fanatischen Kampfeseifer häufig über das Ziel hinausschießt, und viele seiner im ersten Augenblick frappierenden Beweise bei näherem Zusehen doch bedenklich wacklig werden. Der „Wagnerianer" wird vor diesem „ketzerischen" Buche drei Kreuze schlagen, es verabscheuen und es — nicht lesen, der verständige Musikfreund aber wird aus der Lektüre manche Anregung schöpfen, wenn er wohl auch schwerlich dem Autor ungeteilt beipflichten kann. Dr. Julius Kapp

Richard Wagner: „Das Rheingold" und „Die Walküre". Mit Bildern von Arthur Rackham. Verlag: Rütten & Loening, Frankfurt 1910. (Mk. 24.—.)

Ein ideales Textbuch! Weit schöner als die vor etwa zehn Jahren publizierten von „Parsifal", „Tristan" und „Meistersinger", wertvoller durch die famosen Bilder Rackhams, angenehmer durch ein handlicheres Format, dabei als Ausstattungskunststück unvergleichlich. Kein Prachtwerk und doch ein Prachtwerk. Beim ersten Durchblättern fallen die Bilder merkwürdig auf, weil sie unsere Anschauungen von den Gestalten Wagners verwirren. Die Tradition des szenischen Bildes, die altgewohnte Kostümierung, die auf den Bühnen heimisch gewordene Darstellungsmethode — alles ist hier anders, freier, kühner, romantischer, realistischer. Des Zeichners Szene bleibt ohne Rahmen, er geleitet unseren Blick über den Horizont des Theaterprospekts und führt uns in ein Märchenland. Denn dies ist die Welt dieses Zeichners. Sein vornehmer koloristischer Sinn zaubert Farben zu so bestrickenden Kombinationen, sein Griffel schafft in jedem Blatt so originelle lineare Werte, seine Inspiration ist eine so bewegliche, daß man jedes einzelne Bild nach seinen künstlerischen Finessen untersuchen und eigens analysieren müßte. Auf den zweiten Band mit „Siegfried" und der „Götterdämmerung" darf man gespannt sein. Richard Wanderer

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

FELIX MOTTL †

(2. JULI 1911)

von Edgar Istel-München

Einen furchtbaren Tanz führt „Freund Hein" mit unheimlicher alphabetischer Genauigkeit in diesen Wochen an: seine grausige Fiedel spielt auf, und die Meister des Taktstocks, die Beherrscher des großen Orchesters, sie müssen dies eine Mal gehorchen: Gustav Mahler starb in der Maienblüte dahin, und da der Sommer gerade einziehen wollte, am 21. Juni, legte Felix Mottl den Taktstock hin — für immer! Ein gnädigeres Schicksal hätte beinahe Mottl den schönsten Schlachtfeldtod beschieden, jenen Tod, der ganz versöhnt hätte: der sterbende Tristan, beklagt von der Frau, die Mottl so lange geliebt, er selbst umrauscht von den Todes- und Verklärungsklängen des Meisters, der ihm vor allem teuer war und des Werkes, das er einzig hoch verehrte. So geschah es einst mit Heinrich Porges, den inmitten der „Christus"-Aufführung das Ende erreichte, so hätte es auch mit Felix Mottl geschehen können. Aber noch war die Tragödie nicht zu Ende, wie auch im „Tristan" kaum die erste Szene gespielt war, als Mottl das Dirigentenpult verließ. Gleich dem todwunden Helden lag Mottl zwischen Leben und Tod tage- und wochenlang, und wenn eines ihn mit dem Schicksal aussöhnte, das ihm unter Tristanklängen nicht zu sterben vergönnte, so war es wohl dies: der letzte Lichtblick seines Lebens, die Nottrauung mit Zdenka Faßbender, seiner Braut, die am verhängnisvollen Abend ahnungslos die Isolde gesungen, ein hehres Opfer dem sterbenden Geliebten. Noch ein letztes Aufflackern der „Leuchte", eh sie für ewig verlosch. Am Abend des 2. Juli verschied Mottl.

München steht im Zeichen tiefer Trauer, denn Mottl war Münchens musikalischer Liebling: ihm verdanken wir insbesondere viel herrliche Abende Wagnerscher und Mozartscher Kunst im amphitheatralischen Prinzregententheater und im reizenden Rokokohaus des Residenztheaters, und im Konzertsaal vor allem bei Bach und Beethoven. Wer wird, wer kann sein Erbe würdig verwalten? Von den großen Dirigenten der Gegenwart ist keiner frei, und der eine, einzige, der fähig gewesen wäre, einen Mottl vergessen zu machen, er sank wenige Wochen vorher ins Grab. Was nun? Dies ist die bange Frage des musikalischen München.

Als Mottl, 47 Jahre alt (geb. 24. August 1856 zu Unter-St.Veit bei Wien), an Zumpes Statt von Karlsruhe nach München kam, da gehörte er schon, besonders von seiner Bayreuther Tätigkeit her, zu den ersten Dirigenten der Welt, und man erwartete von ihm eine Glanzzeit der Münchner Oper, wie sie seit Bülows und Levis Tagen nicht mehr gesehen ward. Wenn auch nicht alle Blütenträume reiften, so hat Mottl doch immerhin Vieles und Schönes an der Münchner Hofoper gewirkt, und wo sein belebendes Temperament durchschlug, da wurde immer feurig und schön musiziert, freilich — die Gerechtigkeit verlangt, daß man selbst am Grabe wahrhaftig sei — nicht immer sehr sorgfältig. Eine gewisse geniale Nachlässigkeit, ein sorgloses, auf die Gunst des Augenblicks vertrauendes Improvisieren kennzeichnete insbesondere in den letzten Jahren die Ära Mottl, in der leider wirklich energische Proben immer seltener wurden. Das Resultat war, daß eben

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Aufführungen nicht immer gleichwertig waren, daß die Qualität mehr oder minder von der zufälligen persönlichen Disposition des Hofoperndirektors abhing, nicht aber als genaues Resultat unausgesetzter Arbeit sich zeigte. Dazu kam die verhängnisvolle, echt wienerische Neigung, die Person über die Sache zu stellen, gewisse Konzessionen an Freunde zu machen (insbesondere auch bei der Novitätenauswahl), die sich sachlich nicht im mindesten rechtfertigen ließen, weiterhin auch allem Neuen gegenüber das gewaltige Gewicht seines Einflusses und seiner Persönlichkeit zugunsten einer ultrakonservativen Gesinnung, die über Liszt und Wagner nicht mehr hinausging, in die Wagschale zu werfen. Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Berlioz, Wagner, Liszt, Bruckner, Cornelius waren seine Lieblinge, die er mit einer gewissen, berechtigten Einseitigkeit kultivierte, und daraus machte er nie ein Hehl, daß ihm beispielsweise Brahms und Richard Strauß keine sehr angenehmen Komponisten waren. Brahms wurde zuerst jahrelang aus den Programmen der Symphoniekonzerte unter Mottl ferngehalten, und wenn er Strauß dirigierte, so tat er das mehr dem lieben Freunde Richard, als dem Musiker Strauß zu Gefallen. Über „Salome“ und „Rosenkavalier“ konnte man aus seinem Munde manch treffendes ketzerisches Wort hören, und nur „Elektra“ fand eine Zeitlang mehr Gnade vor seinen Ohren. Strauß revanchierte sich dafür wacker durch das Scherzwort vom „neuen Lachner in München“, das Mottl gewaltig wurmte. Freilich, der „alte Lachner“, der eine dezidierte, nie zu Konzessionen geneigte Persönlichkeit gewesen war, hätte sich durch den Vergleich mit dem stets schwankenden Charakter Mottls auch nicht gerade geschmeichelt gefühlt, — aber was sogar Mottls sachliche Gegner versöhnen mußte: sein goldener, wundervoller Humor verklärte selbst das Allzumenschliche seiner Persönlichkeit immer wieder. Er durchschaute mit scharfem Verstande die eigenen Schwächen, ja er fand in vertrautem Kreise gar das rechte Wort, um sich über seinen oft genug dokumentierten Wankelmut und über die ihm blind ergebene Tagespresse lustig zu machen, und so konnte wohl niemand dem charmanten Manne ernstlich gram werden. Wienerischer Leichtsinn und burschikose Nonchalance halfen ihm auch immer wieder über Situationen hinweg, die seine bürgerliche und künstlerische Existenz mehrmals aufs schwerste zu erschüttern drohten, und mit einem beispiellosen Glück — Felix: nomen et omen — wußte er immer wieder der drohenden finsteren Mächte Herr zu werden. Aber sein Körper hielt diesen sich ewig erneuernden Aufregungen, gepaart mit schwerer beruflicher Anstrengung, nicht stand; schon seit Jahren herzleidend, versagte das wichtigste Organ schließlich den Dienst. Vielleicht blieb ihm selbst im Tode das Glück getreu: er wurde hinweggerafft in der Blüte seiner Jahre, ohne daß er, der Ewig-Junge, die Boten des grämlichen Alters herannahen sah, und das frühe Ende hat ihn vor dem Schlimmsten bewahrt, was ihm hätte beschieden sein können: untätig, fern von der heißgeliebten Bühne weiterleben zu müssen. Denn darüber war kein Zweifel: Mottls Dirigentenlaufbahn wäre zu Ende gewesen, selbst wenn die Kunst der Ärzte ihn noch für einige Jahre dem Leben hätte erhalten können. Und so wird er unter uns fortleben, wie er in Kraft und Jugendlichkeit — ein Fünfziger nach Jahren, ein Dreißiger nach Temperament — noch bis vor kurzem gewirkt, einer der letzten Zeugen der großen Bayreuther Zeit, als deren einsame Säule nun Hans Richter ragt, ein selbst in seinen Schwächen noch liebenswerter Mensch und — nehmt alles nur in allem — ein echter Künstler.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Tagesfragen

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen), 8. Dezember 1910: „Musikkritik, Tonkünstler und Publikum". Von August Weweler. Verfasser definiert den Kritiker „comme il faut" als rezeptives Genie, d. h. als einen Menschen, der die Fähigkeit besitzt, neue Kunsteindrücke schnell und sicher auf ihren Wert hin zu prüfen und seinen Geist, sein Gemüt jenem des Künstlers zu assimilieren. „Diese Eigenschaft kann aber dem Fachmann, dem Historiker, dem Dilettanten in gleicher Weise zu Gebote stehen, nur wird der erste sich lieber mit seinen eigenen Ideen beschäftigen, der zweite statt der Werte des Einzelkunstwerkes die großen Bezüge aufsuchen, der dritte seine Fähigkeiten nur in einem kleinen Kreise zur Geltung bringen. Glaubt nun der Fachmann, der Historiker, der Dilettant, daß seine rezeptiven Qualitäten alle seine anderen überragen, dann stellt er sie in den Dienst der Öffentlichkeit und bildet nun eben eine neue Spezies, den Berufskritiker, womit sich selbstverständlich auf Grund der fortwährenden Übung seine kritischen Fähigkeiten über die jener hinaus steigern werden. — Die Schwierigkeit, den Innenwert gerade der Musik zu erfassen, bildet naturgemäß ein starkes Hindernis in der qualitativen Ausbreitung der Tonkunst, und daher möge eine kurze Untersuchung über ihre Ursachen folgen. Méhul, der Komponist des wundersamen ‚Joseph', sagt: ‚Der Erfolg der ersten Aufführung einer Oper geht auf das Konto des Textes, der der hundertsten auf das der Musik.' Das ist richtig und zur Genüge bewiesen. Der Text als dichterisches Produkt stellt Realitäten dar, die vom Verstand, vom Gemüt schlechthin erfaßt und gefühlt werden können. Die Kunst der Töne hingegen entbehrt jeglicher Realität in diesem Sinne und vermag nur mit dem speziellen Tonverstand und Tongemüt erlebt zu werden. Diese letzteren stellen also einen rein ästhetischen Sinn dar, der in der Menschheit weit seltener vertreten ist, als der für Realitäten. Nach längerer Zeit erst gewinnen daher für die meisten Menschen die ästhetischen Größen eine faßbare, wenn man will, realere Bedeutung. Zu diesem tritt noch ein anderes, schwerwiegendes Moment. Die Musik ist eine ‚transitorische' Kunst, sie geht in der Zeit vorüber, und ein einmaliges Hören eines Tonwerkes gleicht einem flüchtigen Blick auf ein Gemälde. Es ist selbst dem routiniertesten Kritiker durchaus unmöglich, den Persönlichkeitswert eines Tonwerkes beim ersten Hören zu erfassen und zu würdigen. Was er an ihm erlebte, war vielleicht ein besonders hervorstechender Stimmungscharakter, eine auffallende Wendung, ein harmonischer oder instrumentaler Effekt, eine scharf nachzeichnende Tonmalerei, ein Bezug auf ein vorliegendes Programm, alles Dinge, die an der Außenseite liegen und den Innenwert einer Komposition nicht im mindesten bedingen noch ausmachen. Das Wesentliche, der Wert der Tongedanken und deren Verarbeitung, die Zeichnung des Melodischen, wird ihm großenteils entgehen müssen, und dies um so mehr, je unauffälliger es sich äußerlich gibt." — Weiterhin wendet sich der Autor in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sachlicher Rede gegen das Kritikerelend, dem mit allen Mitteln gesteuert werden müsse. Er richtet sich an die Redaktionen der großen und einflußreichen Tagesblätter, denen er folgende Frage vorlegt: „Halten Sie den Posten Ihres Musikkritikers für wichtig genug, um ihm eine Subsistenz zu gewähren, die ihm ermöglicht, seinen so verantwortungsvollen Beruf nicht als Nebenfach zu betreiben, sondern seine ganze Kraft und Zeit darauf zu verwenden? Zwischen der harten Arbeit eines Tonwerke Produzierenden und der ungenügenden Vorbereitung der über ihn zu Gericht Sitzenden besteht ein so schreiendes Mißverhältnis, wie es sich nur denken läßt. Ja, so wenig ernsthaft wird meistens ein größeres Tonwerk genommen, daß eine vom Kritiker hinterher selbst erkannte ungerechte Kritik niemals revoziert wird. Mir wenigstens ist kein solcher Fall bekannt. Daß durch eine solche Kritik unter Umständen ein Werk ermordet werden kann, oder daß es sie doch auf seinem Wege als lange haften bleibendes Mißtrauensvotum mitzuschleppen hat, scheint nicht in Betracht zu kommen. Die Kehrseite der Medaille, die Verhimmelung unechter Werke, zeitigt natürlich in ihrer Wirkung gleiche Früchte. Die Kritik der Tageszeitungen ist ein viel zu starker Faktor in unserem Musikleben und von viel zu großer Tragweite, als daß nicht alles getan werden sollte, sie zu einer Idealinstitution zu erheben. Dadurch werden zwar keine besseren Komponisten und Werke erzeugt, wohl aber wird dem Echten und Wahren der Boden geebnet, dem Unechten der Paß verlegt, der zu starke Lärm der Reklametrommel gemildert und mit alledem der Kunst der beste Dienst geleistet. Dann auch avanciert der Kritiker vom Berichterstatter zum Tempelhüter des Schönen."

Volksmusik

LEIPZIGER VOLKSZEITUNG (Leipzig), 21. Oktober 1910: „Das Volk in musikdramatischen Werken." Von T. Der Autor spricht von der dramatischen Funktion der das Volk repräsentierenden Chormassen, und gibt nach dieser Hinsicht einen geschichtlichen Überblick. Er schildert die eminente Bedeutung der „turbae" der Bachschen Passionen, der Händelschen Oratorien — „Judas Maccabäus" gilt ihm als Musterbeispiel hierfür —, um Glucks geniale Chorsätze, dann die der Revolutionsoper und vor allem Wagners dramatische Chöre in den Kreis seiner Betrachtung zu ziehen. „Das Originalste und Kühnste wie Tiefste hat Wagner als musikalischer Volksdramatiker in den Meistersingern gegeben: er führt — im dritten Akt — das Volk als künstlerischen Faktor ein. Das ist etwas unerhört Neues, und einzig ein Wagner, der sich von der Revolution geradezu Wunder für die Regeneration des gesamten Deutschlands erträumt hatte, konnte überhaupt auf diese Idee kommen. Daß ein Volk bei religiösen, kriegerischen oder ähnlichen Anlässen Huldigungen darbringt, ist etwas Übliches, aber daß es als Gesamtes einem Dichter, einem Geisteshelden huldigt, und dies in plötzlichem Entschluß, das ist etwas ganz Besonderes. Hans Sachs selbst erscheint Wagner als der künstlerisch produktive Volksgeist, und es will etwas heißen, wenn Wagner seinen Revolutionsträumen auf diese Weise Realitäten verschaffte. Wenn man sieht, in welch mannigfacher Weise Wagner das Volk in seinen Werken verwendet, ist man sehr verwundert, daß er gerade hierin so wenig Nachfolge gefunden hat. Man wüßte nicht viele neue Opern zu nennen, in denen eine bedeutende Volksdramatik betrieben und die Chordramatik weiter ausgebildet worden wäre. Noch am ehesten ist dies wohl bei M. Schillings' ‚Moloch' der Fall, der gerade hierin am bedeutendsten ist. Das läßt denn auch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Behauptung aufstellen, daß der dramatische Chor in musikdramatischen Werken überhaupt noch lange nicht wirklich ausgenützt worden ist, und daß die Zukunft hier noch sehr viele Wege offen läßt."

AUS DEM POSENER LANDE (Lissa i. P.), No. 4—5 (1910). „Vom Werden des Volksliedes". Gelegentlich des Kowalski'schen „Tam na błoniu". Von Prof. Dr. Martin Klein. Verfasser tritt der Ansicht entgegen, daß das deutsche Volkslied im Niedergange begriffen sei. Das sei nur mit großer Einschränkung richtig, insofern man nämlich den Begriff des Volksliedes zu eng faßt und man sein Wesen einseitig historisch, anstatt auch zugleich psychologisch konstruiert. „Unsere Volksliedfreunde sind fast alle zu sehr Romantiker: sie überschätzen das Alte zu ungunsten des Neuen." Seelische Regungen suchen in Liedern Ausdruck heute so gut wie früher, denn sie sind heute so lebendig und stark wie vor Jahrhunderten; nur die Ausdrucksmittel und -formen haben sich geändert, und es ist fraglich, ob die früheren Zeiten schlechthin die besseren waren. Im Gegensatz zu dem bekannten Spruche Reinharts: „Sie [die Volkslieder] werden gar nicht gemacht; sie wachsen, fallen aus der Luft" usw. meint der Verfasser: „Alle Volkslieder kommen von Kunstliedern einzelner, bestimmter Dichter her; jedes Volkslied ist ursprünglich ein Kunstlied gewesen" und knüpft an diesen Satz erklärende Bemerkungen. Wie ein werdendes Volkslied entsteht, wird so gedeutet: „Da hört eins irgendwo ein hübsches Lied singen; sich erkundigen nach Verfasser, Komponisten, Verleger, in eine Buchhandlung überhaupt eintreten und das Lied da kaufen — mit alledem wüßte man gar nicht Bescheid, und wär's auch, was nützten einem Noten! Aber man lauscht, man singt nach, was man sich behalten hat, zumal wenn man das Lied mehrmals hörte, und wo Text und Melodie im Stiche lassen, findet sich unwillkürlich aus sonst Gehörtem oder Gewußtem Ergänzung und Ersatz; so wird das Vernommene angeeignet, und wird das Fremde Eigenes; so ist ein Volkslied im Werden. Das ist keine theoretische Konstruktion des Vorganges: ich habe ihn an konkreten Fällen beobachtet. Anfänglich entspricht, was man singt, noch leidlich dem Original; dann aber wird es, wenn es weiter gesungen wird, wobei nur mündliche Überlieferung stattfindet, zwar immer ungenauer, aber immer genauer der Denk- und Gefühlsweise der Volksschicht, in der es schwebt, angepaßt und bringt immer mehr das Eigene des Volkes zum Ausdruck. Das ist kein absichtliches Umdichten; es war auch kein bloßes mechanisches Nachbeten bei nachlässiger Aufmerksamkeit, bei loddrigem, der Ehrfurcht vor dem Original entbehrendem, gedankenlosem Plärren, sondern ein unbewußtes, ganz allmählich sich vollziehendes Nach- und Umschaffen aus persönlichster Stimmung. Da es dieses ist, so ist das Neuentstehende durchaus der Index des Standes des Gemütslebens derjenigen Kreise, in denen solche neuen Volkslieder gesungen werden, und daher sind unsere Volkslieder in erster Linie Gegenstand der Volkskunde, nicht der Ästhetik". Auf das in Rede stehende Volkslied (Tam na błoniu) übergehend, sagt der Autor folgendes: „Es ist ein Soldatenlied, das, wie es ganz allgemein verbreitet ist, auch in Posen gesungen wird. Es ist zugleich ein Muster des neueren Volksliedes [‚An der Weichsel gegen Osten' aus dem Soldatenliederbuch] und zeigt mit einigen Abweichungen in der Form den Text eines in der badischen Pfalz vorkommenden Liedes. Das Ursprungslied ist polnisch [Dichter: Franziscek Kowalski 1799—1862]. Diese Tatsache ist ganz merkwürdig; wir haben hier den meines Wissens einzigen Fall des Eindringens polnischer Kunstdichtung in das deutsche Volkslied". Es folgt eine Übersetzung aus dem polnischen und die Gegenüberstellung des heutigen Textes. Indem nun Verfasser dem Wege der

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wanderung des Originaltextes in das Soldatenliederbuch nachspürt, glaubt er, daß das Lied über eine Zwischenstufe, nämlich durch eine poetisch-freie Übersetzung des Kowalski'schen Gedichts in das Volk gedrungen ist, und schließt seine Untersuchung mit dem Satze: „Uns geht nur das an, was das deutsche Volk aus dem polnischen Liede gemacht hat. Unbarmherzig hat es alles Rankenwerk und namentlich den sentimentalen Schluß abgeschnitten, den polnischen Insurgenten, der leidenschaftlich-unverständig ein galantes Abenteuer willens ist sich zum Lebensschicksal werden zu lassen, zu einem fröhlichen Jungen seinesgleichen umgeformt, und aus dem polnischen Mädchen, das nicht mehr ist als eine typische Figur — so sind sie alle: scheinbar weich und doch zielbewußt und immer mit einem starken Stich ins Leidenschaftliche bis zum Kreuzküssen — hat es eine bestimmte Besonderheit des deutschen Mädchens aus dem Volke charakteristisch gestaltet: den allerliebsten Schelm."

Nachtrag zu den Mahler-Nekrologen

NORD UND SÜD (Berlin), Zweites Juniheft 1911. „Gustav Mahler und Wien". In diesem überaus scharfen Artikel Ernst Friedeggs, der zu der großen Reihe Mahler-Aufsätze im stärksten Gegensatz steht, heißt es: „Schmalzige Feuilletonisten unterstellten der letzten Reise des Künstlers den Wunsch, nicht in Paris, sondern in Wien zu sterben, in jener Stadt, die ihm zur zweiten Heimat geworden, in der er glänzende Tage gesehen, in der er sich einen internationalen Ruf erworben habe. Ich glaube, die Herren Feuilletonisten täuschen sich. Abgesehen davon, daß der Regisseur Mahler sentimentale Aktschlüsse nicht liebte, habe ich triftige Gründe für die Annahme, daß er in Wien nicht zu sterben, sondern zu gesunden gedachte. Hätte er geahnt, daß ihm auch die Wiener Ärzte nicht würden helfen können, so wäre er in Paris gestorben, gleichgültig dafür, wo man ihn verscharrt hätte. In solchen Dingen war Mahler mindestens so zynisch wie Heinrich Heine." Es erfolgt eine heftige Anklage gegen diese angeblich „musikalischste" Stadt der Welt, die diesem Genie das Leben vergällt und verbittert hat, ihm, der Wien mehr geschenkt hat, als es je wiedergeben konnte: „Was haben ihn doch im Leben die Herren Tenöre und die feinen Primadonnen gequält und verklatscht, die sich täglich nach seinem Befinden erkundigten, als er sich zum Sterben anschickte! Wie ist er von Leuten beneidet und gehaßt worden, die seine Größe von ungefähr ahnten! Was hat ihn die Wiener Kritik, die ihm jetzt Ströme von Tränen nachweinte, nicht alles gescholten! Was hat doch dieser Ärmste unter der Wiener Trägheit gelitten, wieviel Energie hat er im Kampfe gegen die Wiener Gleichgültigkeit und Nachlässigkeit verbraucht! Daß Gustav Mahler einer der größten Interpreten fremder Kunst war, daß er ein ganz, ganz großer Dirigent gewesen ist, das steht heute fest. Aber nicht minder fest steht, daß er Wien und die Wiener im Grunde seiner Seele gehaßt hat, denn er kannte Wien und die Wiener, kannte die Cliquenwirtschaft . . ."

SMETANA (Prag), 2. Juni 1911. In einer großen Reihe von Aufsätzen: „Gustav Mahler mrteu" von Zdeněk Nejedlý, „Z mych uzpominek na Gustava Mahlera" von Jos. B. Foerster, „Za Gustavem Mahlerem" von Karel Burian, „O poslednich Mahlerových konzertech v Americe" von Gustav A. Svoboda, „Mahleriana" (Auszüge aus bedeutenden Tageszeitungen und Zeitschriften) werden die Verdienste des großen Toten gewürdigt. Gustav Kanth

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BUDAPEST: Die künstlerische Bilanz des Spieljahres zu verschönen, hat die Direktion der Königlichen Oper zwei Wochen vor Saisonschluß noch Richard Strauß' „Rosenkavalier" herausgebracht. In einer zum Teil recht befriedigenden Aufführung, der man freilich anmerken konnte, daß sie teils improvisiert, teils herausgepeitscht werden mußte. Die Berufung Ballings an das Institut hatte so verstimmend gewirkt, daß der das Studium der schwierigen Novität leitende erste Kapellmeister von einer hochgradigen Nervosität befallen wurde und der jugendliche Dirigent Emil Abrányi in die Bresche springen mußte. Es ist immerhin der Beweis genialer Begabung, daß sich Abrányi zumindest durch die absolut sichere technische Beherrschung des Werkes mit Ehren aus der Affäre zog. Mit ihm machte sich noch die Trias der Damen Sebök (Herzogin), Dömötör (Octavian), Sándor (Sophie) um die Aufführung verdient. Schwächer war die Partie des Lerchenau durch Herrn Kornai besetzt; auch der Frankfurter Bassist Richard Erdös, der durch ein längeres Gastspiel das Pönale seiner Fahnenflucht tilgte, befriedigte in der Rolle nur durch Kraft und Wohllaut der Stimme, ohne den Geist des Ausdruckes erschöpfen zu können. Umso stürmischeren Erfolg errang er als Marcel, Daland und Falstaff. — Während Direktor Mészáros die nächste Saison mit unverdrossenem Pflichtbewußtsein vorbereitet, muß er nach wie vor in der Presse und im Parlament eine scharfe Kritik seiner künstlerischen Tätigkeit über sich ergehen lassen. Auch Michael Balling, mit dem sich Mészáros vom nächsten Jahr in die künstlerische Arbeit teilen soll, wird sich erheblichen Schwierigkeiten gegenüber finden. Die ungarische Presse begegnet ihm mit unverhohlenem Mißtrauen und Übelwollen, und so dürfte die latente, gewaltsam beschwichtigte Krise in der Leitung des vielgeprüften Kunstinstitutes im nächsten Jahre akut werden. Es wäre dringend zu wünschen, daß es Herrn Mészáros mit Hilfe seines neuen artistischen Beistandes gelingen möchte, durch tüchtige künstlerische Vorarbeit schon zu Beginn der kommenden Saison mit versöhnenden Erfolgen einsetzen zu können. Dr. Béla Diósy

REVAL: Im September wurde, nachdem das neue deutsche Theater zum Termin richtig fertiggestellt worden war, die Saison eröffnet, die uns diesmal — von Opern mußte leider aus finanziellen Gründen abgesehen werden — ein wenn auch nicht gerade erstklassiges, so doch den Verhältnissen nach recht befriedigendes Operettenensemble brachte, das im ganzen freilich schauspielerisch Besseres leistete als gesanglich. So wurden uns die letzten oder wenigstens vorletzten Neuheiten der Lehar, Fall e tutti quanti vorgeführt und im ganzen recht wohlwollend aufgenommen, wobei es einen Fortschritt gegen manche frühere Saison bedeutete, daß Chor und Orchester in relativ guter Verfassung waren. Daß die Kunst höherer Ordnung bei alledem nicht allzu großen Gewinn einheimste, ist selbstverständlich. Otto Greiffenhagen

ROM: Puccini's neueste Oper „La Fanciulla del West" („Das Mädchen aus dem Westen") hat nun „glücklich" seine italienische und damit leider auch seine europäische Bühnenlaufbahn angetreten, ein trauriges Zeichen für die Abhängigkeit des mitteleuropäischen Operngeschmacks von dem flachen Snobismus der Amerikaner. Noch trauriger freilich ist es, daß ein Musiker von dem künstlerischen Feingefühl und von dem gefestigten Können eines Puccini sich zu derartigen billigen Konzessionen an die Sensationsgelüste eines blasierten mondänen Publikums bereit finden läßt, wie sie Textbuch und Musik dieser kalifornischen Abenteurergeschichte geradezu aufeinander häufen. Man wird an die nervenpeitschenden Mordgeschichten in gewissen Kinematographentheatern erinnert. Minnie, die schöne, von den Goldgräbern scheu umschwärmte und verehrte Besitzerin der Schenke „La Polka" hat ihr Herz dem kühnen Räuber Romerrez geschenkt, auf den die Goldgräber und ihr Anführer, der düstere, brutale, sinnliche Sheriff Rance fahnden. Dieser Sheriff buhlt umsonst um Minnies Gunst, und im zweiten Akt erreicht die Spannung ihren höchsten Moment, wenn Minnie mit dem Sheriff um das Leben ihres Geliebten, Romerrez, den sie vor den Nachstellungen zu verbergen suchte, eine Partie Poker spielt. Der größte Fehler des Textbuches besteht in der Verwässerung der beiden ersten, blutig ernsten Aufzüge durch den von verlogener Rührseligkeit triefenden Schlußakt, der die Befreiung des Räubers durch Minnie bringt. Es ist echt amerikanisch von dem Dramatiker D. Belasco (denn sein Drama lag dem Textbuch der Herren Civinini und Zangarini zugrunde) erfunden, wenn das Interesse der Zuschauer von dieser Haupthandlung fortwährend durch allerlei aufregende Episoden mit den obligaten Revolverschüssen auf und hinter der Szene unterbrochen wird, und hier liegt wohl auch die Klippe, an der die Künstlerschaft Puccini's diesmal, wie teilweise schon in der Oper „Tosca", scheitern mußte. Daß Puccini im Kerne seines Wesens Lyriker, nicht Dramatiker ist, zeigt sich auch in dieser Partitur wieder darin, daß ihm die Musik zum ersten lyrisch-romantisch gefärbten Aufzug relativ am besten gelungen ist: das leitmotivisch verwendete Heimwehlied ist ein echter Puccini mit seiner weichen, schwärmerischen, leise populären Melodik, und die Szene, in der Minnie ihren Goldgräberpfleglingen Unterricht in der biblischen Geschichte erteilt, gibt dem Komponisten Anlaß, zum Ausdruck des gespannten Aufhorchens, seine berüchtigten Quintenfortschreitungen zu verwenden, die hier aber recht willkürlich wirken. Vom zweiten Aufzug an versteigt sich Puccini zu einer grellen Häufung von Dissonanzen, von einander jagenden übermäßigen und alterierten Akkorden, fast dauernd im stärksten Fortissimo, so daß man wirklich fast von einer Übertrumpfung Richard Straußens in der „Elektra" sprechen könnte, wenn nicht bei Puccini diese dick aufgetragenen Dissonanzen lediglich als Selbstzweck, als allzu getreuliche Illustration des raffinierten und doch unsagbar banalen Textbuches erscheinen würden. Hoffentlich fährt der Komponist, der sich ja noch im besten Mannesalter befindet, nicht auf dieser zwar bequemen, aber höchst unkünstlerischen Tantièmenlaufbahn fort, sondern wird bald wieder zu seiner

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ersten und echten Note, zur femininen Romantik zurückkehren. Eine ausgezeichnete Aufführung unter der Leitung Arturo Toscanini's, der sich nach Kräften bemühte, in das lärmende Geprassel der Partitur Farbe und Kontraste zu bringen, brachte einen stürmischen äußeren Erfolg zustande, für den sich neben dem Autor mit Recht auch die Hauptdarsteller Eugenia Burzio (Minnie), P. Amato (Sheriff) und A. Bassi (Romerrez) bedanken konnten.

Arthur Neisser

WEIMAR: Die letzten Wochen der überaus abwechselungsreichen Spielzeit unseres Hoftheaters brachten noch zwei bemerkenswerte örtliche Erstaufführungen: die schon seit zwei Jahren versprochene „Elektra" von Strauß und Puccini's „Bohême". Strauß' Musikdrama hinterließ auf die das Haus füllende Zuhörerschaft eine tiefgehende Wirkung, die sich zum Schluß in einem orkanartigen Beifall löste, der allerdings in erster Linie der vorzüglichen Darstellung der Elektra durch Aline Sanden (Leipzig) galt. Auch Peter Raabe, dessen nicht geringe Verdienste um das Zustandekommen dieser Aufführung unumschränkt anerkannt werden müssen, wurde lebhaft gefeiert. Und unsere auf 80 Musiker verstärkte treffliche Hofkapelle hatte einen Ehrentag. In der zweiten Aufführung vertrat Annie Krull (Dresden) die Partie der Elektra. Stimmlich war sie wohl ihrer Leipziger Kollegin überlegen, jedoch darstellerisch wußte jene weit mehr aus dieser Partie zu machen. Puccini's „Bohême" ging ebenfalls vor einem ausverkauften Haus in Szene, und der Erfolg dieses melodiösen, für die Singstimmen ungemein dankbar geschriebenen Werkes war bereits nach dem ersten Akt besiegelt, so daß sich die Hauptdarsteller Musil (Mimi), Runge (Musette), Haberl, Gmür, Bergmann und Mang viermal vor dem Vorhang zeigen konnten. Die Aufführung selbst unter Grümmers aufopfernder und diskreter Leitung gehörte mit zu den besten und einheitlichsten der ganzen Spielzeit. Unter der Leitung dieses arbeitsfreudigen Kapellmeisters kamen auch noch die besten Lortzingschen Opern in zyklischer Folge („Wildschütz", „Zar und Zimmermann", „Waffenschmied", „Undine", „Die beiden Schützen", „Die Opernprobe") ebenfalls vor ausverkauftem und beifallsfreudigem Hause zur wohlgelungenen Aufführung.

Carl Rorich

KONZERT

BRÜSSEL: Das 4. Concert Durant war César Franck gewidmet, dessen klangschöne, poetische „Psyché", die weniger bedeutende Balletmusik zu „Hulda" und die bekannte schöne d-moll Symphonie von dem große Fortschritte zeigenden Orchester in durchaus würdiger Weise vorgetragen wurden. Arthur de Greef spielte in virtuoser Weise die Symphonischen Variationen und „Les Djinns". — Sylvain Dupuis beschloß die Concerts Populaires mit Haydns „Schöpfung". Der Aufführung in französischer Sprache durch Solisten und Chöre der Monnaie fehlte es an Schwung und Stil; niemand wußte mit der einfachen, gemütvollen Musik was Rechtes anzufangen. — Großer Erfolg war Bruchs „Glocke" beschieden, die der Deutsche Gesangverein unter Leitung des Unterzeichneten und unter Mitwirkung von Martha Schauer-Bergmann, Pfaff, Kohmann und Waschow, sowie des Monnaie-Orchesters als letztes Vereinskonzert bot. — Als Schluß der Saison, wie man ihn nicht würdiger denken kann, ein zweitägiges Bach-Festival, veranstaltet vom Bach-Verein unter Albert Zimmer. Der erste Tag brachte die bereits im vorigen Jahr gehörte „Johannes-Passion" in deutscher Sprache, der zweite Tag die h-moll Messe. Man muß vor Zimmer's Energie, sich mit seinem kleinen Chor von 100 Sängern an derartige Aufgaben zu wagen und sie in so ausgezeichneter Weise zu lösen, alle Hochachtung haben. Als Solisten: Elisabeth Ohlhoff, Martha Stapelfeldt, George A. Walter und Gerard Zalsman. Großer Erfolg!

Felix Welcker

DANZIG: Brase führte die von Theil begründeten wöchentlichen Symphoniekonzerte ruhmreich zu Ende; sie enden mit seinem Weggange von Danzig, nach 32 Jahren ihres Bestehens, — eine Folge der schlimmen Reduktion der Militärkapellen. Ihm als einem Dirigenten ersten Ranges wäre nur ein ebensolches Orchester zu wünschen. Aus dem letzten Konzert ist die Wiedergabe von Schuberts „Unvollendeter" ebenso unvergeßlich durch Tiefe und Zartheit wie die des „Meistersinger"-Vorspiels durch Pathos und Klarheit. Céleste Chop-Groenevelt spielte unter Brase mit genialer Bravour und Feinheit das Konzert von Tschaikowsky. Als Komponist trat Brase diesmal mit seiner Zweiten Symphonie hervor (Manuskript); sie ist eine willkommene Fortsetzung der guten Tradition. Frisch, reich, geistdurchdrungen, schön instrumentiert, nimmt sie einen ehrenvollen Platz in der Literatur ein. Von Ole Olsen brachte Brase eine ebenso reizvolle wie meisterhaft gearbeitete „kleine" Nordische Suite; sie erschien wie eine höhere Potenz von Grieg. — Binder gab Symphoniekonzerte mit „La Chasse" von Haydn, Balletmusik „Les petits riens" von Mozart. Die Symphonie wurde mit aller wünschenswerten Frische und Sauberkeit ausgeführt. Ebenso hatte der Dirigent Geist und Wesen der Mozartschen Kleinodien feiner Tanzmusik erfaßt, wie wir dergleichen von ihm kennen. Frau Cahnbley-Hinken sang die Arie „Schaut, sie naht" aus Händels „Il Pensieroso", Wiegenlied mit Orchester von Humperdinck, „Verrat" von Pfitzner, Stücke, die fast den Eindruck machen, als könnten sie zurzeit nur von ihr mit dieser wunderbaren Zartheit, Reinheit und Schmiegsamkeit der Stimme gesungen werden. Elsa Genzmer debütierte als Geigerin von entschieden intensiv musikalischer Begabung mit Bruchs d-moll Konzert Satz I, Regers Air, Wagners Albumblatt. F. Grawert gastierte bei Brase mit der e-moll Symphonie von Brahms. Die sicherste Erkenntnis der großen, plastischen Formen des Werkes zusammen mit dem lebendigsten Gefühle für jede rhythmische, melodische und instrumentale Einzelheit führte seinen Taktstock, — ebenso in Grimms kanonischer Suite, Mottls Balletsuite aus Mozart und Gluck und der akademischen Ouvertüre von Brahms. — Die Singakademie unter Binder bewegte sich mit Pierné's „Kinder-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

kreuzzug" weiter in übel modernster Richtung mit konfessionellem Beigeschmack. Das Sujet ist religiös unehrlich, abstoßend für den Denkenden (eins vom Hundert allerdings, daher der „Erfolg"), die Musik sozusagen die schwimmende Schlangenweis, aus Wagner, Berlioz und den gemißbrauchten Kirchentonarten gemischt. Orchester auf Kosten der anderen Faktoren beschäftigt, witzig, stellenweise auch schwungvoll. Die Solisten (Anna Hartung, Helga Petri, Papsdorf, Fitzau) lösten löblichst ihre undankbare Aufgabe, mit ihren persönlichen Vorzügen an Stimme und Ausdrucksfähigkeit das Werk an dem Teile zu decken, in dem es am schwächsten ist. Die Chöre und die Aufführung als Ganzes waren gut. Am Karfreitag brachte die Singakademie unter Binder mit bewährten Vorzügen die „Matthäuspassion". Solisten: Schmidt, Koenenkamp, Wohlstein, Bandel, Eva Leßmann, Fitzau, Bekky Baum, Martha Wallenberg. — Brandstaeter führte Schütz' „Die sieben Worte" und Bachs „Gottes Zeit" mit dem Neuen Gesangverein nebst dem Concerto grosso g-moll von Händel verdienstlich auf, vom Gewohnten strebsam abweichend. Die Solisten: Reinfeld, Frau Abel sangen mit Auszeichnung, anerkennenswert Hermann sowie die Damen Senftleben und Brandstaeter. — Der Berliner Domchor unter Rüdel gab ein hochinteressantes Konzert in der Marienkirche, seines alten Ruhmes würdig mit Palestrina, Corsi, Bach, Kotzolt, Becker, Bruch („Palmsonntagmorgen"). — Davidsohn gab mit H. Kroemer den vierten seiner bedeutungsvollen Sonaten-Abende. Er brachte op. 82 (4 Sätze) von H. Kaun, der zweifellos eines der bedeutendsten und reichsten Talente der Gegenwart, auf das Berlin stolz sein kann, modern und gediegen, naiv und formgewandt, weiter Beethoven, Sonate A-dur von César Franck, alles in vornehm stilisierter Ausführung. — Im vierten Trio-Abend spielten Richard und Hugo Kroemer mit Knochenhauer op. 5 von Wolf-Ferrari tadellos, voll südlichen Feuers, präzis und rein, mit gleichem Verdienst op. 50 von Tschaikowsky, Knochenhauer eine Solosonate von Boccherini. — Das Böhmische Streichquartett exekutierte mit Vollendung das op. 127 Es-dur von Beethoven, entsprechend ideal Haydns Kaiserquartett und d-moll op. 34 von Dvořák. — Salewski excellierte mit Liszts Mephistowalzer, interessierte auch mit Beethovens op. 13 durch Züge à la Riemann; op. 7 von Grieg war einigermaßen überflüssig. — Sven und Lisa Scholander gaben wieder ein ethnographisches Gesangs-Kaleidoskop.

Carl Fuchs

GÖRLITZ: Von unseren Konzertsälen war die neue Stadthalle mit ihrem großen und kleinen Konzertsaal naturgemäß am stärksten besetzt. Im Verein der Musikfreunde hörte man Karl Straube, der mit dem städtischen Orchester unter Musikdirektor Jüttner konzertierte, indem er auf der neuen Konzertorgel der Stadthalle in der c-moll Symphonie von Saint-Saëns No. 3 für großes Orchester, Orgel und Klavier den Orgelpart in virtuoser, in dem Anfang-Adagio, dem schönsten Satz der Symphonie, in feinsinniger Weise interpretierte. Als Solist bewies er sein bedeutendes Können in der Regerschen Phantasie und Fuge über B-A-C-H, die in ihrem Aufbau interessierte, in ihrer Musik doch ziemlich kalt ließ. Als ein feingearbeitetes Orgelstück erwies sich eine Hirtenszene von Bossi. Der Verein der Musikfreunde brachte in seinen weiteren Konzerten u. a. die hier noch unbekannte Konzertsängerin Margarete Loewe aus Breslau, deren Stimme durch ihre Fülle lebhaft interessierte, die ebenfalls noch unbekannte temperamentvolle und technisch auf hoher Stufe stehende Geigerin Elsie Playfair aus Paris und als Gastdirigenten den früheren hiesigen Stadtkapellmeister José Eibenschütz aus Hamburg. Dieser holte sich mit Tschaikowsky's pathetischer Symphonie, mit Richard Strauß' „Tod und Verklärung" und der englischen Rhapsodie „Brigg fair" von Delius laute Anerkennung. Als Geiger voll vornehmer künstlerischer Eigenart erwies sich Franz v. Vecsey. Am Flügel hatte er in dem Pianisten Lafont einen famosen Partner. — Von den Chor-Gesangvereinen konnte die Singakademie ihr 50jähriges Jubiläum begehen durch ein schön verlaufenes Festkonzert, das Regers 100. Psalm und eine Konzertaufführung des Musikdramas „Gunlöd" von Peter Cornelius, in der Bearbeitung von Waldemar von Baußnern, brachte. Während für das erstere Werk der Chor sich als zu schwach erwies, war die Aufführung von Gunlöd (mit Strichen) eine hoch erfreuliche, so daß die melodischen Schönheiten voll in die Erscheinung traten, besonders durch die sympathische Durchführung der Titelpartie durch Frau Bruhn-Berger. Das Konzert brachte dem Jubelverein und seinem Dirigenten Dr. Koch vielseitige Anerkennung ein. Einen neuen Dirigenten besitzt die Philharmonie in Walter Reinhart, einem jungen, strebsamen und temperamentvollen Musiker, der das tonschöne Werk seines Lehrers Max Bruch „Osterkantate", sowie den 100. Psalm von Händel zu trefflicher Wirkung brachte, unterstützt durch die ausgezeichnete Gesangskunst von Tilia Hill in den Sopran-Soli. Ebenso erfreulichen Eindruck hinterließ der Hellwigsche Chorgesangverein mit seiner „Messias"-Aufführung. Der Männerchor kam zur Geltung in einem großzügigen Konzert der Lehrergesangvereine Bautzen, Görlitz, Reichenberg und Zittau. Außer Wagners „Liebesmahl der Apostel" kamen Einzelchöre zu Gehör. Der hiesige Lehrergesangverein gab einen besonderen Volkslieder-Abend, unter Mitwirkung von Susanne Dessoir, der durch ein sorgsam ausgewähltes und angenehm zum Vortrag gebrachtes Programm lebhaftes Interesse wach rief (Dirigent Lehrer Zimmer). In unserer Peterskirche sang der Berliner Domchor und hinterließ mit seiner schön gepflegten musica sacra weihevollen Eindruck. — Von den stattgefundenen Liederabenden seien als die bedeutendsten hervorgehoben: das Ehepaar von Kraus und Hermann Gura. Wüllner schnitt als Rezitator am besten ab, da die Grenzen seiner Gesangskunst immer enger werden und der Vortrag allein den Sänger wirklich nicht macht. Sehr befriedigende Erfolge erzielten unsere einheimischen Sänger Kati Brückner und Dr. Brause mit eigenen Liederabenden. Wie schädlich eine übertriebene Reklame ist, zeigte sich in Dora Moran, die in einem Reklameartikel in den Himmel erhoben wurde, in Wirklich-

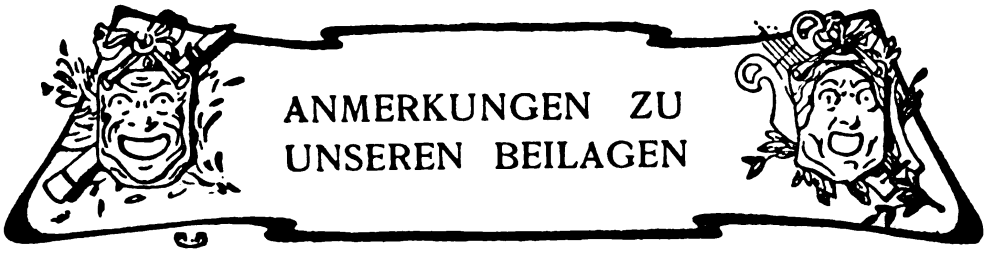
Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

keit aber nicht über den Durchschnitt hinausragte. Ausgezeichnetes boten wieder die Volkskonzerte des Handwerkervereins. Sie brachten Künstler wie Frau Bosetti (München), Eva von der Osten und Plaschke (Dresden), den hervorragenden Cellisten Prof. Wille aus Dresden und die vortreffliche Chemnitzer Stadtkapelle unter Oscar Malata. — Die Kammermusik war durch das Petri-Quartett ausgezeichnet vertreten. Hervorragend gespielt wurden die Streichquartette: Griegg-moll, Schubert d-moll, Cherubini Es-dur. Die Brüder Reitz veranstalteten mit dem intelligenten jugendlichen Pianisten Walter Pfitzner einen guten Kammermusik-Abend. — 17. Schlesisches Musikfest (18.—20. Juni). Ausführende waren die hiesigen Chorvereine, Gesangvereine aus Lauban, Löwenberg, Hirschberg, Ratibor und Neiße, die Berliner Königliche Kapelle, Bernhard Irrgang (Orgel), Max Seiffert (Cembalo). Als Solisten waren verzeichnet die Sängerinnen Boehm-van Endert, Loewe, Hill, Philippi, die Sänger Senius und Geßner und die Geigerin Schuster-Woldan. Festdirigent war Dr. Muck, seit 1894 ständiger Leiter der Schlesischen Musikfeste. Unter den Ehrengästen befanden sich Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen, der Protektor der Schlesischen Musikfeste Graf Hochberg (Rohnstock) und der Regierungspräsident aus Liegnitz. Die für ein Musikfest wichtige Frage der Programmaufstellung war diesmal ziemlich einseitig, nämlich extrem konservativ gelöst worden. Als historisches Musikfest gedacht, berücksichtigte das Programm nur das 18. und 19. Jahrhundert, begann mit Händel und schloß mit Richard Wagner unter vollständigem Ausschluß der lebenden Komponisten, unter deren wertvollen Werken Umschau zu halten wohl Aufgabe und Pflicht eines Musikfestes ist, sofern der fachmännische Standpunkt für eine derartige Veranstaltung aufrecht erhalten wird: Berücksichtigung von hervorragenden Kompositionen jeder Musikepoche, deren Aufführung unter gewöhnlichen Verhältnissen ausgeschlossen ist. Ferner ist unsere Musikliteratur so reich, daß Wiederholungen aus früheren Musikfestprogrammen vermieden werden könnten. Die strenge chronologische Innehaltung brachte es auch mit sich, daß der erste Festtag, der in seinen musikalischen Darbietungen vor allem monumental wirken soll, eine eintönige Färbung erhielt durch die Reihenfolge: Händels Halleluja und B-dur Orgelkonzert op. 7 No. 1, Bachs Kantate „O ewiges Feuer" und 2. Akt aus „Orpheus" von Gluck. Der zweite Festtag brachte das musikalische Ereignis dieser Tage: Beethovens Missa solemnis, deren einzelne Teile zu schönster, eindruckstiefer Wirkung kamen. Dank der vorzüglichen Chorvorproben unter Hugo Rüdel bewältigte der Chor seine Aufgabe sehr gut; nur an einigen Stellen drohte eine kleine Ermattung. Die Vokalquartettsätze hatten mit den Damen Tilia Hill und Philippi, den Herren Senius und Geßner eine sehr befriedigende Besetzung erfahren. Ausgezeichnet spielte das Orchester und unterstützte Herr Irrgang Chor- und Orchesterklang durch sein Orgelspiel, während Dr. Muck mit der ihm eigenen ruhigen Sicherheit und souveränen Beherrschung des imposanten Klangkörpers dirigierte. Der Messe vorauf ging Mozarts feingliedriges Klavierdoppelkonzert in Es-dur No. 10, von Prof. Bertrand Roth und Johanna Thamm vortrefflich gespielt, und die B-dur Symphonie No. 12 von Haydn, mit deren letztem Satz das Orchester ein Kabinettstück an technischer Vollendung bot. Schuberts C-dur Symphonie zierte das Programm des dritten Tages. Das Andante con moto nahm Muck so langsam, daß ein Adagio aus dem Satz wurde und somit der Stimmungsgehalt sich ein wenig verschob. Auch an anderen Stellen beeinträchtigte die metronomisch genaue, musikalisch zu objektive Dirigierweise die volle Entfaltung des Ideengehaltes dieser in Schönheit getauchten Symphonie. Auch die „Euryanthe"-Ouvertüre trug der Königlichen Kapelle reichen Beifall ein. Nicht so erfreulich wie diese orchestralen Darbietungen war das Geigenspiel des Fräulein Schuster-Woldan, die Mendelssohns Violinkonzert spielte. Ihrem Spiel fehlte jede Kraft und männliche Entschlossenheit, wie sie die beiden Ecksätze verlangen. Einen Ausgleich schuf die Wiedergabe von Schumanns reizendem Spanischem Liederspiel. Am Flügel begleitete Dr. Muck, dessen Klavierspiel jedoch manche Feinheit des Klavierparts nicht zur restlosen Geltung brachte. Den Schluß des Musikfestes bildete Brahms' „Schicksalslied", dessen wundervolle Orchestersätze besonders schön zur Ausführung gelangten, dessen Chöre mit Stimmung gesungen wurden, und Hans Sachsens Schlußgesang und der Schlußchor aus den „Meistersingern". (Leider war der Chor „Wach' auf" gestrichen worden.) Max Jacobi

STRASSBURG: Während das 7. Abonnementskonzert unter Hans Pfitzner eine erschütternde Wiedergabe von Berlioz' phantastischer Symphonie gebracht hatte, auf die ein paar wenig bedeutende Cellovorträge von Heinrich Kiefer ziemlich matt wirkten, schloß das letzte als Beethovenabend den Reigen dieser Veranstaltungen noch in großzügiger Weise ab, wozu Godowsky's hervorragende Interpretation des G-dur Konzerts, die „Coriolan-Ouvertüre" und „Eroica" das ihrige beitrugen. — Im letzten der wenig Neues darbringenden Chorkonzerte erschien Bachs h-moll Messe, in den Chören von Münch großartig aufgebaut, während von den Solisten nur die Herren Baldszun (Kassel) und Haas (Karlsruhe) genügten, Sopran und Alt (Frau Sprecher-Genf und Frl. Beckershaus-Kiel) in Stil und Tonreinheit ganz unzulänglich waren. Besser, obwohl größtenteils mit hiesigen Kräften besetzt, (Alt Frl. Schönholtz), war das Soloquartett der Johannispassion (Wilhelmerkirche). — Der letzte Kammermusikabend bot neben Mozart und Glazounow ein von übelster Kakophonie durchtöntes Klavierquintett von dem sehr ungleichwertigen Russen Paul Juon. Einen interessanten Virtuosenabend spendete Kubelik mit seiner phänomenalen Geigenkunst. — An der Orgel machte sich u. a. Rupp verdient, und eine Reihe hübscher Vereinskonzerte (Männergesangverein, Orchesterverein, Männerchor — sämtlich unter Frodl —) schloß die an erstklassigen Darbietungen nicht allzureiche Konzertsaison ab.

Dr. Gustav Altmann

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unter den Porträts des Bayreuther Meisters scheint uns das an erster Stelle wiedergegebene besonders charakteristisch. Das Original ist ein Ölgemälde von C. Willich; es zeigt Wagners Profil von der linken Seite, was seltener vorkommt, gibt der Haltung eine vornehme Energie, stellt den Körper gut in den Raum und entbehrt nicht manches feinen Zuges. Um dieser Vorzüge halber, die zum großen Teil aus unserer Reproduktion, die einer vom Original etwas abweichenden Lithographie von S. Braun folgt, zu entnehmen sind, schien uns dieses Porträt einer Wiedergabe besonders wert. Das zweite Bild hat den Reiz einer Naturaufnahme für sich; es zeigt den Dargestellten in ganzer Figur, was ebenfalls nicht häufig anzutreffen ist. Es ist im Jahre 1862 in Wien aufgenommen, also kurz vor der Zeit von Wagners tiefster Depression seiner äußeren Verhältnisse. — Ebenfalls selten — unseres Wissens bisher nur in Kapps Wagnerbiographie veröffentlicht — ist auch das kleine Gruppenbild, das der spätesten Zeit (etwa 1882) angehört. Es zeigt uns den Meister im Kreise seiner Familie und einiger Freunde und atmet die behagliche Ruhe, zu der er sich nach fast sieben stürmischen Jahrzehnten hindurchgerungen hatte.

Hier schließen wir die Abbildungen der Totenmaske und Wagners rechter Hand an, die jetzt endlich in authentischen Abgüssen nach den im Eisenacher Wagnermuseum aufbewahrten Originalen der Allgemeinheit übergeben worden sind. Gebr. Micheli in Berlin NW fügten damit ihren zahlreichen Büsten und Statuetten von Musikern diese wertvollen und glänzend gelungenen Abgüsse hinzu und haben dankenswerterweise dafür mäßige Kaufpreise angesetzt. Zunächst berührt die Vorderansicht der Totenmaske etwas befremdend, weil das Antlitz stark aufgedunsen wirkt; vermutlich eine Folge des schweren, wenn auch kurzen Todeskampfes des Herzkranken; dagegen verschönt ein erhaben heiterer, fast lächelnder Zug das Antlitz, wenn man es seitlich betrachtet. Wir haben deshalb beide Aufnahmen nebeneinander gesetzt. An der Hand, die trotz der Welkheit des Greisenalters ihren edlen Bau nicht verleugnet, ist eine starke Hautverdickung auf dem vierten Finger bemerkenswert.

Von den Rheingold-Skizzen können wir in erstmaliger Wiedergabe die erste und letzte Seite vorführen, dank der Freundlichkeit des Besitzers, des Antiquariats J. Halle in München. Die erste unendlich saubere, fast kalligraphische Seite ist mit Tinte, die letzte mit Bleistift geschrieben. Diesen kostbaren Stücken reihen wir das Faksimile des Rheingold-Gedichtes an, einer der weniger kurzen Versarbeiten, denen Wagner in der Gesamtausgabe seiner Schriften Aufnahme gewährte.

Der Meistersinger, eines der Hauptanziehungspunkte der diesjährigen Bayreuther Bühnenfestspiele, gedenken wir durch die Beilage des hier verkleinerten Theaterzettels der denkwürdigen Uraufführung vom 21. Juni 1868, und von der Jugendtragödie Leubald können wir erfreut eine Seite beisteuern. Sie stammt aus dem monumentalen Wagnerwerk von Mrs. Burrell, das noch eine stattliche Reihe anderer Dokumente aus Wagners Frühzeit aufweist, die wir bei Gelegenheit unseren Lesern in Nachbildungen vorlegen werden. —

Porträts von Felix Mottl hat die „Musik“ schon mehrfach veröffentlicht (I. 7, I. 20/21, III. 24, VII. 17); wir glaubten deshalb von einer Bildbeigabe zum Istelschen Nekrolog absehen zu dürfen.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



RICHARD WAGNER
Nach einem Gemälde von C. Willich
Lithographiert von S. Braun



X. 20

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



RICHARD WAGNER
Nach einer Photographie, Wien, 1862

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



RICHARD WAGNER IM FAMILIENKREIS

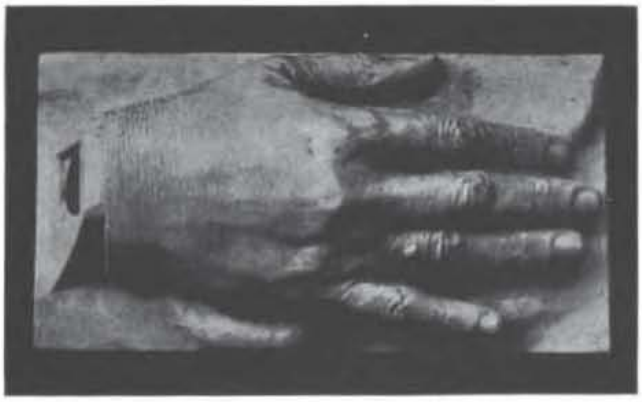
(von links nach rechts:)

Daniela von Bülow, Frau Marie von Groß,
Cosima Wagner, Herr von Joukowsky,
der Meister und Blandine von Bülow

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



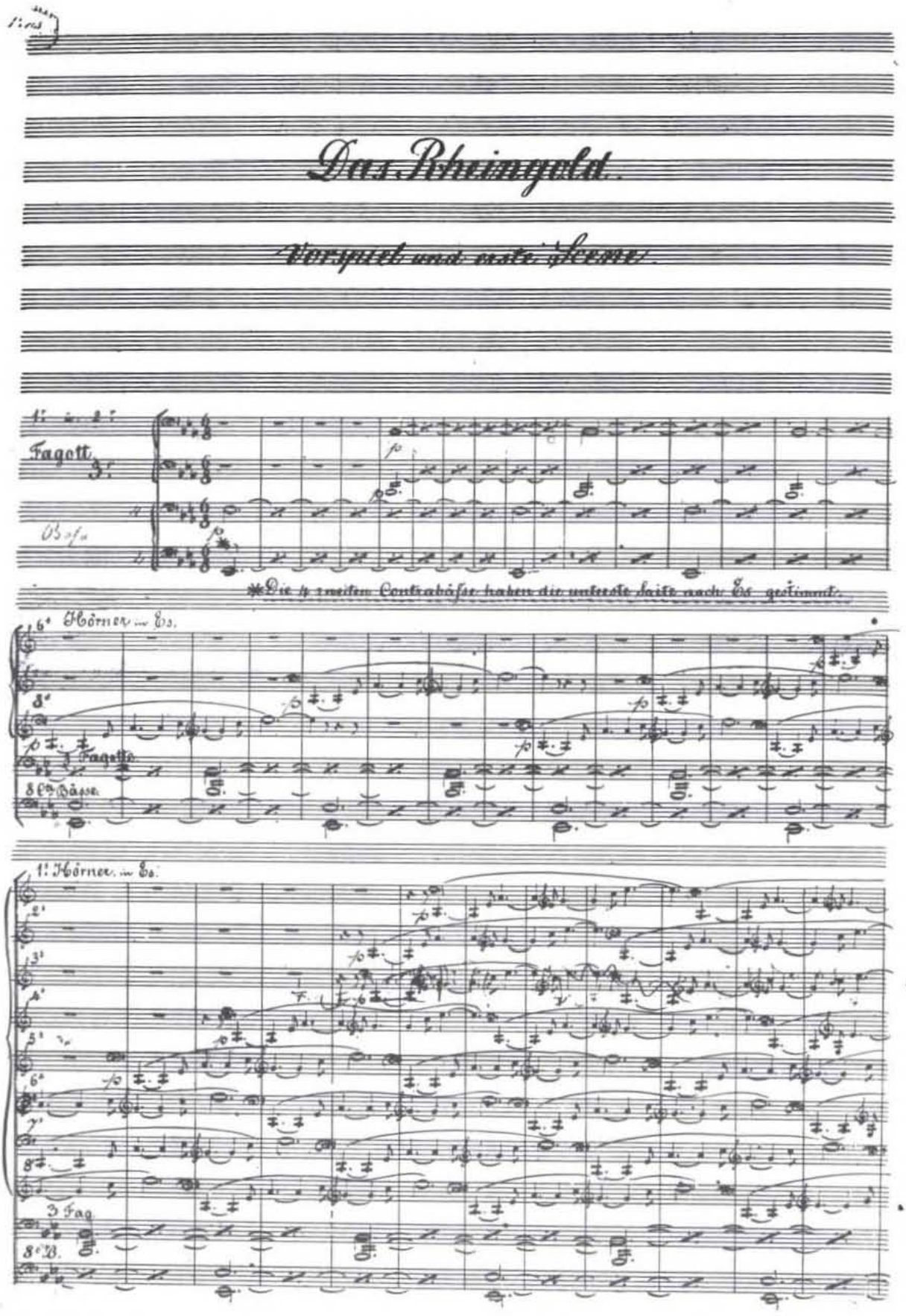




DIE TOTENMASKE UND DIE RECHTE HAND RICHARD WAGNERS

Uofm

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE ERSTE SEITE DER RHEINGOLD-INSTRUMENTATIONS-SKIZZE
VON RICHARD WAGNER

Digitized by Google
Nachdruck verboten
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE LETZTE SEITE DER RHEINGOLD-INSTRUMENTATIONS-SKIZZE
VON RICHARD WAGNER

Nachdruck verboten
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

1.

Rheingold.

Spielt nur, ihr Nebelzwerge, mit dem Ringe,
wohl dien' er euch zu einem Tauschel Gold;
Doch habet Acht: euch wird der Reif zur Schlinge;
ihr kennt den Fluch: seht, ob er Schächern hold!
Der Fluch, er wolle dass nie das Werk gelinge,
als dem, der furchtlos mahnt des Rheines Gold:
Doch eines ängstlich Spiel mit Leim und Pappe
bedeckt geschaffen des Nibelungs Nebelkappe!



X. 20

RICHARD WAGNERS RHEINGOLD-GEDICHT
1869

Original im Besitz des Verlegers der Wagnerschen Schriften

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



München.

Königl. Hof- und National-Theater.

Sonntag den 21. Juni 1868.

Mit aufgehobenem Abonnement.

Zum ersten Male:

Die Meistersinger von Nürnberg.

Oper in drei Aufzügen von Richard Wagner.

Regie: Herr Dr. Hallwachs.

Personen:

Hans Sachs, Schuster . . . Herr Fey.
Veit Pogner, Goldschmied . . . Herr Fischer.
Kunz Vogelgesang, Kürschner . . . Herr Heinrich.
Konrad Nachtigall, Spengler . . . Herr Lippl.
Sixtus Beckmesser, Schreiber . . . Herr Hofpf.
Fritz Kothner, Bäcker . . . Herr Fischer.
Balthasar Zorn, Zinngießer . . . Herr Hagenauer.
Ulrich Eißlinger, Würzkrämer . . . Herr Popp.
Augustin Moser, Schneider . . . Herr Hofpf.
Hermann Ortel, Seifensieder . . . Herr Zilcher.
Hans Schwarz, Strumpfwirker . . . Herr Grobe.
Hans Foltz, Posamentirer . . . Herr Popp.
Walther von Stolzing, ein junger Ritter aus Franken . . . Herr Nachbaur.
David, Sachs's Lehrbube . . . Herr Schlosser.
Eva, Pogner's Tochter . . . Fräulein Meilinger.
Magdalene, Eva's Amme . . . Frau Dey.
Ein Nachtwächter . . . Herr Hofmann sen.

Bürger und Frauen aller Zünfte. Gesellen. Lehrburschen. Mädchen. Knaben.

Nürnberg.
Um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Textbücher sind zu 18 Kr. an der Kasse zu haben.

Neue Decorationen:

Im ersten Aufzuge: Das Innere der Katharinenkirche in Nürnberg. } von den K. Hofdecorateuren Herrn
Im zweiten Aufzuge: Straße in Nürnberg. } Angelo Quaglio und Lorenzo Quaglio.
Im dritten Aufzuge: (Erste Dekoration: Wiesthal bei Hans Sachs. } von dem K. Hofdecorateur Herrn Heinrich
(Zweite Dekoration: Innere Werkstatte bei Nürnberg. } Hill.

Neue Costüme
nach Angabe des k. sächsischen Direktors Herrn Franz Seitz.

Preise der Plätze:

Ein Tag im 1. und II. Rang für 7 Personen . . . 21 fl. — kr.
Ein Fauteuil . . . 3 fl. — kr.
Ein Tag im III. Rang für 7 Personen . . . 17 fl. 30 kr.
Ein Fauteuil . . . 2 fl. 30 kr.
Ein Tag im IV. Rang für 7 Personen . . . 14 fl. — kr.
Ein Fauteuil . . . 2 fl. — kr.

Ein Seitenstuhl-Sitz . . . 2 fl. 30 kr.
Ein Parterre . . . 3 fl. — kr.
Parterre . . . 1 fl. — kr.
Galerie . . . — fl. 30 kr.

Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.

Anfang um 6 Uhr, Ende um halb elf Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben
und wird ohne Kassenbillet Niemand eingelassen.

Auf die gestrigen Bestellungen der verehrlichen Abonnenten wird die Gesellschaft den 21. Juni Vormittags 10 Uhr gewarten, denen aber über die nicht bekannten Tage und Plätze Anzeigung nothig.

Regisseur: Herr Hallwachs.

Repertoire:

Montag den 22. Juni: Im K. Hof- und National-Theater: Minister und Geheimschreiber, Lustspiel von Benedix.
Dienstag den 23. " " " " " " " "
Mittwoch den 24. " " " " " " " "
Donnerstag den 25. " " " " " " " "
Freitag den 26. " " " " " " " "
Samstag den 27. " " " " " " " "

Der ungeänderte Zettel kostet 3 kr.

K. Hofbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

THEATERZETTEL DER URAUFFÜHRUNG
DER MEISTERSINGER



X. 20

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Leubald.
Schmeichle glaublich! – Woraus haben sie alle sich
[illegible]?

Leubald.
Sie haben nicht alle sich gelassen; sie haben die Waffen alle
mitgenommen, und die Hoffnung [illegible] Feind [illegible].

Leubald.
Wer, nennst du Freunde? – Wenn sie einer noch sich zugesellt
sein menschlich Herz, der auch sie verfluchte?

Leubald.
Nein, Adalmiral, genug mit Schmeicheln.

Leubald
Gemacht, sie glauben all' uns ausgeleitet!
Der Feig kauft sich mit Klugheit nicht zum Mann!
Lustig, Gesellen; auf einmal, ihr Buben:
Dann raufen wir Weiber! Wollt ihr euch nicht waffnen?
[illegible]

Der Wald mit den Klausen.

Klausner [kommt].
Schon rauscht die Tanne Gewand den Himmelsbach;
Der Quell rieselt sein auf Lichtes Schwanenkinder,
Labend sie trinken mit seinen Glanzes Fluten.
[Schwimmen ein Schwan- und Schwanenpaar.]
Des Glanzes Reinheit stempelt schönen Mondes;
Sein Glänzen macht den Nachtkleid gnadenhaft;
Begrüßet mit Glänzen kommt an seinen Morgen,
Und scheut den Gottheit hinter Wolkenschleier.—
Doch der ganz macht all, Gewandet sein in Polarglimmen,
Der mag den Glänzen kennen und Gott nicht fürchten.
Hier ist die Reinheit, aber Gewand der Unschuld,
Drum sich Falschen meidet nicht seinen Nachen.
Nacht'ge, Unreicht, nicht dem Labend mag mit Glänzen!
Hast du [illegible] Lung zu steigen sich dem
Wenn du die Höhe erreichst, – und dein Blick
Wird schauen Herrlichen in der Waldau Weite!
[Gestalt; Schwan und Knaben kommen.]

Gestalt.
Wollt' euch aufhalten etwan, Knabes Ding?
Wollt' euch wohl aufhalten den Mund [illegible]?
– Ha, dass sich gnädig auch kein Redlich!
Der Nacht bekleidet seinen mächtigen Hasses,
Die Hassen Waldes zusammenkam Genossenschaft! –
O, und doch stark der Hass, der Liebes stark!
Fand' ich sie nicht mit seinen Klauen Acht,
Ich fällt' die Flanken, Lügenmeid!

Knaben.
Gold'nes Wort! O sagt' es, was Nachen sagt',
Mit haben, nicht mit Nachen mündet die Knaben!

Klausner.
Knaben! Nicht traut, es sind' dich Schwanenmacht!

Knaben.
O heiliger Mann, sieh dich! – Gleichen Gestalt!

Klausner.
Mit wem kommst du her in die Einsamkeit?
Ist wo der Leubald?

Knaben.
Nein, fern Leubald's Feind.
Er meidet gnädig seinen Adalmiral,
Und meidet sich, die flüchtige nächtlichen
O Heiligen Mann, wende deine Zunge,
Dass sie dem Wache dem meinen nicht deinen Hirten!

Klausner.
Herr, meidet du den gnädig nicht Leubald?
Den Nachen kann der zu nicht Waffen deinen Knaben!
Kennst du nicht Leubald, kennst du sein Feind.
Ich hör' ab, ich den Stamm, ihn Herr kann nicht.
Ich [illegible]: Leubald entflieht die Mutter,
Leubald die Brüder, Leubald meidet den Vater,
Leubald liegt auf seinem eigenen Blutz –
Verflucht' ist Gott, weil [illegible] sein Leubald.
Der Vater pflanzt am Flüsse seinen Baum;
Des seine Linden flechten seinen Vater.
Nicht wann ihn Mund [illegible] Kummer
– Lacht ab nun ihn – die Weisheit nicht Kummer!
Wo nicht ab Leiden ab [illegible] nicht sein!

Knaben.
Meint du? Meinst du – O Greis, du kennst nicht Liebe,
Sonst würdest du nicht [illegible] mein zu lieben! –
Schmach, Schmach! Mach zu dich, mein Herz zu finden!
Was meidet du dich mit [illegible] Augen an,
Ist' du einzelst ein [illegible] Ganzen!
O, nimm [illegible], [illegible] Dornen ab!
Den Pfaden mit, dass ich nicht meide Gefilde!
Und [illegible] Wasser du den Durst,
Labe [illegible], und [illegible] machen kommen!

Klausner.
Weichet! Gehet, [illegible] den Leiden zu [illegible]. –
O Greis, dein Wort ist Heilung Brust zusammen!
Lasst deine Zunge machen; gieb uns Leben!

Klausner.
Dein Schmerz ist mein, darum [illegible] mein
Lasst deine Gefühl zu Wunden [illegible]!



EINE TEXTSEITE AUS DER JUGENDTRAGÖDIE LEUBALD VON RICHARD WAGNER

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Schaffen, das ist die größte Erlösung vom Leiden
und des Lebens Leichtwerden.

Friedrich Nietzsche

X. JAHR 1910/1911 HEFT 21

Erstes Augustheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Paul Bekker
Beethoven an die Unsterbliche Geliebte
Ein unbekannter Brief des Meisters

Dr. Ernst Decsey
Stunden mit Mahler (Schluß)

Prof. Dr. Arthur Seidl
Gustav Mahler-Literatur
Eine Nachlese

Dr. Leopold Hirschberg
Vorwagnerischer Feuerzauber I.
Ein Rückblick

Revue der Revueen
(Mottl-Nekrologe)

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BEETHOVEN
AN DIE UNSTERBLICHE GELIEBTE

EIN UNBEKANNTER BRIEF DES MEISTERS

mitgeteilt und erläutert von Paul Bekker-Berlin

Beethovens Liebesleben bildet ein häufig erörtertes, bisher jedoch ungelöstes Problem für die Beethovenbiographen. Der Reiz, der für viele Betrachter darin liegt, die intimsten persönlichen Erlebnisse eines großen Menschen genau kennen zu lernen, wird Beethoven gegenüber noch gesteigert durch das Dunkel, das sich bisher über den Verlauf der Herzensangelegenheiten des Tondichters breitete und jeder Klärung zu spotten schien. Konnte doch Ignaz v. Seyfried, der zu Beethovens Bekanntenkreis zählte, noch in seinem 1832 erschienenen Buch „Ludwig van Beethovens Studien" behaupten: „Beethoven war nie verheiratet und, merkwürdig genug, auch nie in einem Liebesverhältnis." Dem zweiten Teil dieser Aussage trat allerdings schon 1838 Beethovens Jugendfreund F. G. Wegeler in seinen, gemeinschaftlich mit Beethovens Schüler, Ferdinand Ries, herausgegebenen „Biographischen Notizen" mit der Berichtigung entgegen: „Die Wahrheit, wie mein Schwager Stephan von Breuning, wie Ferdinand Ries, wie Bernhard Romberg, wie ich sie kennen lernte, ist: Beethoven war nie ohne eine Liebe und meistens von ihr in hohem Grade ergriffen."

Wegelers Worte erfuhren später Bestätigung durch einzelne, in Briefen und Tagebüchern verstreute Bemerkungen Beethovens, aus denen hervorgeht, daß Beethoven nicht nur lebhafte Empfänglichkeit für Frauenschönheit und -anmut besaß, sondern zuweilen auch Sehnsucht nach einer dauernden ehelichen Verbindung hegte. Eine der berühmtesten dieser Aufzeichnungen ist die aus späteren Jahren stammende Notiz „Nur Liebe — ja nur Sie vermag dir ein glücklicheres Leben zu geben, — o Gott, laß mich sie — jene endlich finden — die mich in Tugend bestärkt — die mir erlaubt mein ist — Baaden am 27. Juli als die M. [?] vorbeifuhr, und es schien als blickte sie auf mich."[1])

Geht aus dieser, wie aus einigen ähnlichen Aufzeichnungen hervor, daß Beethoven zeitweise zweifellos lebhaftes Verlangen nach Frauenliebe

[1]) Das Faksimile dieser Tagebuchaufzeichnung veröffentlichten wir im 9. Beethoven-Heft (X. 6). Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

empfand, so bleibt doch immer noch die Frage ungelöst, welcher Persönlichkeit Beethovens Neigung galt, und ob seine Liebe erwidert wurde. Zwar nennt der mit Beethoven befreundete Arzt Bertolini die Komtesse Giulietta Guicciardi, Frau v. Frank, Bettina Brentano als Beethovens „Flammen". Auch erzählt Wegeler, daß Beethoven mitunter Eroberungen gemacht hatte, „die manchem Adonis, wo nicht unmöglich, doch sehr schwer geworden wären." Allein bestimmte, über die Bedeutung gesprächsweiser Äußerungen hinausreichende Hinweise auf eine von Beethoven geliebte Frau oder gar bestätigende Gegenäußerungen einer solchen sind nicht vorhanden.

Nur ein im Nachlaß aufgefundenes Schreiben von Beethovens Hand verrät durch seinen Inhalt, daß es an eine Dame gerichtet war, die Beethovens Liebe erwidert haben muß. Es ist der berühmte rätselvolle Brief an die „unsterbliche Geliebte" — so nennt Beethoven sie innerhalb des Briefes. Berühmt, weil aus dem edlen Pathos der Worte eine flammende Leidenschaft von hinreißender Gewalt spricht, die selbst an einem so tief empfindenden Menschen wie Beethoven überrascht. Rätselvoll, weil die Meinungsverschiedenheiten der Kommentatoren über die Geschichte des Briefes mehr Verwirrung als Klarheit geschaffen haben. Die kostbare Reliquie ist zum Mittelpunkt einer Polemik gemacht worden, die nicht nur die Wichtigkeit des zugrunde liegenden Ereignisses erheblich übertreibt, sondern trotz aller geistreichen Kombinationen und Tüfteleien der Erklärer doch niemals über das Stadium unsicherer Vermutungen hinausgedeihen konnte. Denn diesem Liebesbrief fehlen alle Angaben, die einen zweifelsfreien Rückschluß auf die Persönlichkeit der Adressatin zulassen. Weder der Familien- noch der Vorname der Geliebten wird genannt. Auch die näheren äußeren Umstände, unter denen Beethoven den Brief schrieb, und die vielleicht auf indirektem Wege die Klarstellung des Sachverhalts hätten ermöglichen können, bleiben in Dunkel gehüllt. Beethoven verschweigt den Ort, von dem aus er schreibt. Er erwähnt nur, daß er erst morgens 4 Uhr ankam. „Da es an Pferde mangelte, wählte die Post eine andere Reiseroute, aber welch schrecklicher Weg, auf der vorlezten Station warnte man mich bej nacht zu fahren, machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur — und ich hatte Unrecht, der wagen mußte bej dem schrecklichen Wege brechen, grundloß, bloßer Landweg, ohne solche Postillione, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben Unterwegs — Esterhazi hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hirhin dasselbe schicksaal mit 8 Pferden, was ich mit vier — jedoch hatte ich zum theil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. —"

Wie diese Andeutungen erkennen lassen, befand Beethoven sich auf einer Reise, vielleicht nach einem entfernt gelegenen Bad. Es kann kein allzukleiner Ort gewesen sein, denn Beethoven bemerkt am Schluß, daß

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Post alle Tage nach V. [Wien?] geht. Einen Ort ausfindig zu machen, auf den diese spärlichen Angaben ohne weiteres zutreffen, ist bis jetzt nicht gelungen. In keinem anderen Brief Beethovens finden sich ähnliche Bemerkungen. Wie es demnach scheint, ist die sonstige Korrespondenz Beethovens aus dieser Zeit entweder verloren gegangen oder noch in irgendeinem Versteck verborgen.

Indessen wäre die Ortsbezeichnung noch am ehesten zu entbehren. Sind wir doch über Beethovens Reisen während der ersten Jahre des Wiener Aufenthalts nur mangelhaft orientiert, so daß für diese Zeit ziemlich weitgehenden Mutmaßungen Raum bleibt. Ließe sich das Jahr feststellen, in dem der Brief geschrieben wurde, so wären auch ohne Kenntnis des damaligen Aufenthalts Beethovens ziemlich sichere Unterlagen für Rückschlüsse auf die Persönlichkeit der Adressatin gewonnen. Die Bestimmung des Jahres bildet daher den Kernpunkt des Streites um den Brief. Beethoven hat den Brief bekanntlich in drei Absätzen geschrieben. Sie tragen die unvollständigen Zeitangaben „Am 6. juli Morgends", „Abends Montags am 6ten Juli", „guten Morgen am 7. Juli". Von diesen drei Daten ist das mittlere das wichtigste. Es zeigt an, daß der Brief in einem Jahr geschrieben wurde, in dem der 6. Juli ein Montag war. Demnach kommen aus der Zeit vom 25. bis zum 48. Lebensjahr Beethovens folgende Jahre in Betracht: 1795, 1801, 1807, 1812, 1818. In einem dieser Jahre muß der Brief also geschrieben sein, vorausgesetzt, daß man nicht einen Irrtum Beethovens in der Benennung des Tages annehmen und dadurch vollständig ins Uferlose geraten will.

Eifrige Forscher haben es sich nicht entgehen lassen zu untersuchen, welche von den Frauen aus Beethovens Umgangskreis in den fraglichen Jahren wohl den Tondichter hätten fesseln können. Eine ganze Anzahl von Frauen, denen Beethoven sich zu verschiedenen Zeiten seines Lebens persönlich genähert hat, ist auf diese Weise namhaft gemacht worden. Der chronologischen Reihenfolge nach muß als erste die mit Beethoven schon von Bonn her bekannte Sängerin Magdalene Willmann genannt werden, der Beethoven, einer Überlieferung zufolge, 1795 einen Heiratsantrag stellte. Theodor von Frimmel nimmt an, daß der Brief an sie gerichtet, also 1795 geschrieben sei.

Nächst der Willmann kommt die junge Komtesse Giulietta Guicciardi in Betracht, die in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts Beethovens Klavierschülerin war und mehreren seiner Freunde als eine seiner „Flammen" galt. Beethoven selbst hat diese Meinung 1823 Schindler gegenüber bestätigt. In einem Konversationsheft aus dieser Zeit findet sich eine Unterhaltung zwischen Beethoven und Schindler, die sich um die Person der einstigen Komtesse Guicciardi, späteren Gräfin Gallenberg

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dreht.[1]) Das Gespräch wurde an einem öffentlichen Ort geführt und Beethoven schrieb, um nicht von anderen gehört zu werden, seine an Schindler erteilten Antworten auf. Um das Aufgeschriebene vor unberufenen Blicken zu schützen, bediente er sich der französischen Sprache. Es finden sich hier von Beethovens Hand folgende interessante Sätze:[2])

„j'étois bien aimé d'elle et plus que jamais son époux.
il étoit pourtant plutot son amant que moi, mais par elle j'en apprinois de son misère et je trouvais un homme de bien qui me donnoit la somme de 500 fl. pour le soulager . . .

elle est née
Guicciardi

Ell' étoit prise [?] qu'épousse de lui avant [son voyage (ergänzt Schindler)] de l'Italie — [arrivé à Vienne (ergänzt Schindler)] elle cherchait moi pleureant, mais je la meprisois. —
Schindler: „Herkules am Scheidewege! —"

Daß ein Liebesverhältnis zwischen Beethoven und Giulietta bestanden hat, ist nach diesen Worten Beethovens kaum zu bezweifeln. Fraglich aber erscheint immerhin, ob es sich hier nur um eine kurze Liebschaft handelte, oder ob Giulietta Guicciardi mit der geheimnisumwobenen unsterblichen Geliebten zu identifizieren ist. Da sie sich schon 1803 mit dem Grafen Gallenberg vermählte und dann mit dem Gatten nach Italien reiste, hätte der Brief vor dieser Zeit geschrieben sein müssen. Gegen diese, von Schindler, Marx und Kalischer verfochtene Annahme erhob zuerst der klassische Beethovenbiograph A. W. Thayer Einspruch. Es ist nicht möglich, hier eine genaue Aufzählung der Gründe zu geben, die den scharfsinnigen Forscher zu seinen Bedenken gegen die Guicciardihypothese veranlaßten. Es genügt zunächst festzustellen, daß Thayer in der Gräfin Therese Brunswick die Adressatin des Briefes vermutete. Unter Annahme eines

[1]) Siehe das Faksimile unter den Beilagen dieses Heftes. Sie umfassen ausschließlich Nachbildungen solcher Beethovenschen Autographe, die mit der Frage nach der „unsterblichen Geliebten" im engsten Zusammenhang stehen. Wenn es uns gelungen ist, unseren Lesern auf 21 Blatt den authentischen Beethovenschen Wortlaut zu bieten, so verdanken wir die Möglichkeit dieser einzigartigen Faksimile-Serie vor allem dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Herrn Prof. Dr. Kopfermann, Direktors bei der Königlichen Bibliothek in Berlin, der uns die Reproduktion des Briefes an die „unsterbliche Geliebte", des Abschnittes aus dem Konversationsheft D. 10 vom Februar 1823 und der beiden Partiturseiten aus op. 29 freundlichst gestattete. Red.

[2]) Das ganze Gespräch teilt Kalischer in seiner Gesamtausgabe der Briefe Beethovens, 2. Aufl., Bd. I, S. 76ff. mit.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Irrtums seitens Beethovens in der Tagesbenennung verlegte Thayer die Entstehung des Schreibens in das Jahr 1806. Ihm schlossen sich später Mariam Tenger und La Mara an. Die letztere veröffentlichte unter bombastischen Ankündigungen die „Memoiren der Gräfin Brunswick", ohne damit irgendeinen Beweis für das Bestehen eines zärtlichen Verhältnisses zwischen Beethoven und Therese Brunswick zu erbringen. Thayers Erklärung fand nur geteilte Anerkennung und führte andere kombinationsfreudige Schriftsteller zur Aufstellung neuer Hypothesen. So behält Hugo Riemann, der Bearbeiter der Neuausgabe von Thayers biographischem Werk, zwar Therese Brunswick als Adressatin des Liebesbriefes bei, verlegt aber das Vorkommnis in das Jahr 1812. Von anderen wurden Bettina v. Arnim, Therese Malfatti (1810) und Amalie Sebald (1812) in Vorschlag gebracht.

Doch auch den findigsten Köpfen war es nicht möglich, den sachlich unbedingt sicheren Nachweis zu führen, daß Beethovens Brief tatsächlich an eine dieser Frauen gerichtet sein müsse. Immer mußten bis zu einem gewissen Grade unsichere Kombinationen, Vermutungen, willkürliche, aus subjektiver Überzeugung gewonnene Annahmen die Stelle untrüglicher Beweise ersetzen. Die Brücken, die zur Vergangenheit führen, schienen abgebrochen. Wer nicht gutgläubig genug war, um sich mit Theorieen und eigenmächtigen Spekulationen zu begnügen, konnte über das Kaspar Hauserproblem der Beethovenforschung nur mit einem skeptischen „Ignorabimus" hinweggehen.

Der Zufall indessen, der es liebt, Theoretiker und Phantasten zu äffen und mühseligen Kombinationen ein Schnippchen zu schlagen, hat kürzlich ein Dokument zutage gebracht, durch das die Frage nach der Persönlichkeit der „unsterblichen Geliebten" und dem Datum des mysteriösen Liebesbriefes auf ungeahnte Weise der Lösung näher gerückt, wenn nicht überhaupt gelöst wird. Vor mir liegt das Faksimile eines Briefes,[1]) der sich dem berühmten Liebesbrief als gleichwertiges und — was für uns noch wichtiger ist — erklärendes Gegenstück anreiht. Ich überlasse es den Schreibsachverständigen, die Echtheit des vier vollbeschriebene Seiten umfassenden Schriftstücks zu erörtern, die Art des Papiers, der Tinte, der Wasserzeichen zu prüfen. Diskussionen hierüber mögen nicht uninteressant sein. Sie werden aber an der Tatsache nichts ändern können, daß Handschrift, Stil und Inhalt des Briefes die Autorschaft Beethovens

[1]) Das Original wurde mir zur Einsicht vorgelegt durch den Herausgeber der „Musik", Herrn Kapellmeister Bernhard Schuster, dem ich für die wertvolle Mitteilung meinen aufrichtigen Dank ausspreche.

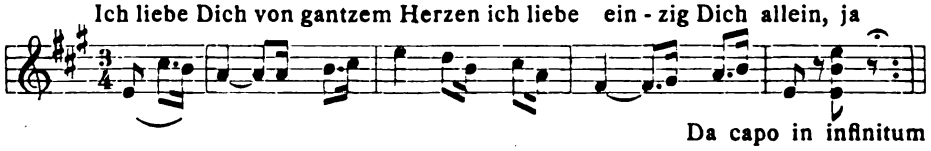
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

außer jeden Zweifel stellen, wenn auch die Unterschrift, wie in dem anderen Liebesbrief, nur „Ludwig“ lautet. Ich begnüge mich daher mit einer Wiedergabe und Besprechung des Textes, der bis auf ein schwer zu entzifferndes, für den Sinn des Ganzen aber unwesentliches Wort bequem lesbar ist.[1])

8. Juli
Nachmittags

Herzliebstes!

Mein Brief ist fort —— ich gab ihn noch gestern zur post, u. schon Reue erfaßt mich —— grimigste bitterste Reue!! ——— Daß ich Dir so geschrieben, daß ich die Kümmernisse des Entferntseyns, die innere Zerrissenheit meiner seele —— hervorgerufen durch die leidige Trennung von Dir, dem Vieltheueren Wesen —— so kläglich zu Papier gebracht, das reut [?] mich über die Maaßen. —— Kleinmüthig will ich in Deinen mir [ein Wort schwer leserlich] Augen zu allerletzt erscheinen —— Ich weiß, doch [ach?] vielmehr ich hoffe, daß ferne von mir Deine Blicke nur auf weniger Dich als sich liebenden Menschen fallen können ——— Doch in Deinen Augen will ich groß dastehen —— Göttlich begnadet u. deshalb groß, so unferdient auch das Gnadengeschenk Deiner Zuneigung mag sein. —— Von anderem stande, umgeben von stolzen Angehörigen, die etwa [?] herabsehen auf mich, drängt es mich Zwiefach zu erweisen, was ich kann u. bedeute im Reiche der Kunst ——— Ein Generalissimus ist Dein Ludwig — ebenbürtig jedwedem ——— Ach könnt ich Dir in Tönen sagen, wie sehr Du mein Alles bist — mir wäre leichter ——— Ein nicht übles thema fiel mir ein u. fangt so an.



Da capo in infinitum

Aber die Worte darüber muß ich verschweigen, wenn ich sie auch hinausjubeln möchte ——— Ich habe Dir mein Portrait gegeben, u. Du siehst die garstige Hülle meiner Dir angehörenden seele in einsamen stunden ——— Ich besitze Dein Bild nicht, u. dennoch — ich sehe Dich —— mein Ohr läßt Deine stimme erklingen, u. oft [m] als frage ich mich, es ist ein Traum — oder ist es Wirklichkeit? ———

Ach wäre es bald wahr, so wahr als Dich treuehrlichst liebt

Dein Göttinferlassener

Ludwig.

[1]) Vgl. das Faksimile unter den Beilagen dieses Heftes. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die erste Frage, die sich wohl jedem nach der Durchlesung dieses ergreifenden Schriftstückes aufdrängt, lautet: Steht dieser neue Liebesbrief in irgend einem Zusammenhang mit dem bekannten an die „unsterbliche Geliebte"?

Äußerlich sind keine Ähnlichkeiten vorhanden. Der erste Brief ist mit Blei auf dünnem, gelbem Postpapier in Oktavformat geschrieben. Der neue Brief ist mit Tinte auf derberem, augenscheinlich unliniiertem Notenpapier von grauweißer Farbe geschrieben und weist größeres und breiteres Format auf. Aber das Datum! Der erste Brief ist datiert vom 6. und 7. Juli — der neue trägt die Überschrift 8. Juli. Am Schluß des ersten schreibt Beethoven: „Eben erfahre ich, daß die Post alle Tage abgeht — und ich muß daher schließen, damit Du den Brief gleich erhältst." Und jetzt beginnt Beethoven: „Mein Brief ist fort — ich gab ihn noch gestern zur Post."

Mehr noch: der ältere Brief ist augenscheinlich im ersten, übermäßig leidenschaftlichen Bewußtwerden der Trennung geschrieben. Und nun reut Beethoven diese unverhüllte Aussprache seines Schmerzes. Die Besonnenheit und männliche Festigkeit kehrt zurück. „Daß ich Dir so geschrieben, ... das reut mich über die Maßen."

Wenn diese beiden Briefe nicht zusammengehören, nicht an drei aufeinanderfolgenden Tagen (6., 7., 8. Juli) geschrieben worden sind, so müßte Beethoven in demselben Jahre, dem der zweite Brief entstammt, einen dem ersten fast gleichlautenden abgesandt haben. Denn der Inhalt des neuen Briefes setzt den des älteren unbedingt voraus, und es wäre wohl ein mehr als seltsamer Zufall, wenn zwei einander so ähnliche Liebesaffären jedesmal in den ersten Julitagen gespielt hätten. Auch ist der Ton des neuen Briefes dem des älteren so ähnlich, daß ihre zeitliche Nachbarschaft so lange als sicher gelten muß, bis etwa ein noch unbekannter Liebesbrief vom 7. Juli eines anderen Jahres zutage kommt, der sich als Vorgänger des jetzt aufgefundenen erweist. Bis dahin sind wir berechtigt, die beiden Briefe als zueinander gehörig zu betrachten. Es werden im weiteren Verlaufe der Untersuchung noch mehrere Momente erkennbar werden, die für die unmittelbare zeitliche Aufeinanderfolge beider Schriftstücke sprechen.

Aber was ist durch diese Entdeckung für die Klärung der Frage nach der „unsterblichen Geliebten" gewonnen? Auch der neue Brief nennt keinen Namen, verschweigt Ort und Jahreszahl der Entstehung!

Immerhin gibt er den wichtigen, im ersten Brief nicht enthaltenen Hinweis, daß die Geliebte höheren Standes ist als der Briefschreiber. Damit scheidet zunächst Magdalene Willmann aus dem Kreise der in Betracht kommenden Frauen aus. Daraus wieder ergibt sich die Folge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rung, daß der Brief nicht 1795, sondern — da die mutmaßliche Geliebte von 1795 bürgerlichen Herkommens war — frühestens in dem nächsten der zur Auswahl stehenden Jahre geschrieben sein kann. Demnach wäre zunächst durch den Hinweis auf den Stand des Mädchens die Zeitgrenze nach unten festgestellt: der Brief kann nicht vor 1801 geschrieben sein.

Nicht nur Magdalene Willmann, auch Therese Malfatti und Amalie Sebald waren bürgerlicher Herkunft. Ihre Kandidaturen sind daher gleichfalls durch den neuen Brief erledigt. Auch auf Bettina von Arnims mit Beethoven eng befreundete Verwandte würden die Worte schlecht passen, die Beethoven über die stolzen Angehörigen seiner Geliebten schreibt. Es bleiben also nur noch zwei Namen übrig, allerdings gerade diejenigen, um die bisher am meisten gestritten wurde: Komtesse Giulietta Guicciardi und Gräfin Therese Brunswick.

Beethovens Liebesverhältnis zu Therese Brunswick — für das direkte oder indirekte Zeugnisse überhaupt nicht vorhanden sind — wird von den Verteidigern der Brunswick-Hypothese frühestens in das Jahr 1806 verlegt. Es ist überflüssig, hier die Gründe zu erwägen, die für oder gegen dieses Jahr sprechen. Wichtig ist nur, daß die Liebesbriefe, wenn sie an Therese Brunswick gerichtet sind, nicht vor 1806, sondern möglicherweise noch später geschrieben sein müssen. Es ist nicht einmal nötig, die Zeitgrenze nach unten auf 1806 festzusetzen. Es genügt, zu wissen, daß Therese Brunswick vor 1802 Beethovens Zuneigung nicht besessen haben kann, da Beethovens Herz bis zu diesem Jahr Giulietta Guicciardi gehörte.

Die Guicciardi-Episode, über deren Wahrheit Beethovens eigenes Zeugnis vorhanden ist, kann nur vor dem Jahre 1803 gespielt haben, da Komtesse Giulietta sich in diesem Jahr mit dem Grafen Gallenberg vermählte und Wien verließ. Von den Jahren vor 1803 kommen, entsprechend der Datierung im ersten Brief „Montags am 6ten Juli", nur 1795 und 1801 in Frage. 1795 war die Familie Guicciardi noch in Laibach. Selbst wenn Giulietta schon vor ihren Angehörigen zur Erziehung nach Wien gekommen wäre, hätte sie jedoch 1795 Beethovens Liebe noch nicht erwecken können, denn sie zählte damals erst elf Jahre. Das einzige Jahr, das also — die Richtigkeit der Beethovenschen Tagesangabe im ersten Brief immer vorausgesetzt — für ein näheres Verhältnis zwischen Beethoven und Giulietta in Betracht kommen kann, ist 1801. Damals zählte die schöne Italienerin 17 Jahre, Beethoven annähernd 31 Jahre. Es verdient jedenfalls Beachtung, daß Beethoven im November 1801 an seinen Freund Wegeler schreibt:[1]) „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, in-

[1]) Kalischer verweist den Brief irrtümlicherweise in das Jahr 1800.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dem ich mich mehr unter Menschen gemacht .... Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt und das ich liebe; es sind seit 2 Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste Mal, daß ich fühle, daß Heirathen glücklich machen könnte; leider ist sie nicht von meinem Stande — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen; — Ich muß mich nun noch wacker herumtummeln."

Diese Äußerung in Verbindung mit den schon erwähnten Sätzen im Konversationsheft von 1823 beseitigt jeden Zweifel an dem 1801 bestehenden Liebesverhältnis mit Giulietta. Aber ist sie die Adressatin des Briefes, vielmehr der beiden Briefe? Sie müßten dann 1801 geschrieben sein, also in dem Jahre, das als frühester Termin für die Entstehung der Briefe erkannt wurde. Der erste Brief enthält keine darauf bezügliche Angabe. Bietet der zweite Brief Anhaltspunkte, die eine spätere Entstehung ausschließen?

Wieder stoßen wir auf den Kern des Problems: In welchem Jahre wurden die Briefe geschrieben? Eine direkte Antwort auf diese Frage gibt auch der neue Brief nicht. Fast scheint es, als habe der Zufall, der uns nach Jahrzehnten mühevollen Forschens den so inhaltsreichen zweiten Liebesbrief in die Hände spielte, uns gleichzeitig zum besten haben wollen, indem er auch hier das Wichtigste, die Angabe der Jahreszahl, fehlen ließ. Aber diese Bosheit des Zufalls soll zuschanden werden: der neue Brief enthält doch eine genauere Zeitangabe als der altbekannte. Nicht in Ziffern, nicht in Worten, sondern — in Noten. Beethoven zitiert ein „nicht übles Thema", das ihm einfiel, und dessen Anfang er der Geliebten mitteilt. Woher stammt das Thema? Kann es uns auf die rechte Spur helfen?

Den Text „Ich liebe Dich von gantzem Herzen ich liebe einzig Dich allein, ja" hat Beethoven sich augenscheinlich selbst erdacht. Der Satz trägt ganz das Gepräge der eigenhändig formulierten Kanonsprüche. Der Anfang des Themas erinnert gleichzeitig an die Komposition des Liedes „Ich liebe dich, so wie du mich." Die Intervallschritte, auch die rhythmischen Verhältnisse sind in beiden Fällen einander ähnlich. Nur die Tonart und die rhythmische Betonung ist anders. Im Brief deklamiert Beethoven: Ich liebe dich, in dem Lied: Ich liebe dich. Diese Verwandtschaft ist auffallend, aber sie ermöglicht keinen sicheren Rückschluß. Denn das Lied war ursprünglich zu einem anderen Text komponiert („Beglückt durch dich, beglückt durch mich") und erschien um 1803. Es ist bemerkenswert, daß Beethoven beide Male die gleichen Worte in ähnliche Tonfolgen kleidet. Aber für die Datierung des Briefs gewährt das Lied keinen festen Stützpunkt. Wir tappen also auch hier wieder im Dunkeln.

Das zitierte Thema findet sich jedoch noch an einer anderen Stelle

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in Beethovens Werken. Und zwar nicht an die Briefskizze nur lose anklingend, sondern Note für Note, Takt für Takt, in Rhythmus und Tonart genau mit dem Brief übereinstimmend: im Finale des Streichquintetts op. 29. Daß Beethoven seiner Liebsten, die zweifellos wie die meisten der musikliebenden Wiener Adligen, in seinen bis dahin erschienenen Werken gut Bescheid wußte, ein Thema aus einer bereits bekannten Komposition mitgeteilt haben würde, darf als ausgeschlossen gelten. Nicht nur innere Gründe sprechen dagegen, sondern auch der Satz, mit dem Beethoven die Mitteilung begleitet: „Ein nicht übles Thema fiel mir ein und fangt so an." Höchstwahrscheinlich hat Beethoven also den Brief während der Arbeit am Quintett geschrieben, auf jeden Fall aber vor der Fertigstellung resp. Bekanntmachung des Werkes. Das Quintett wurde, laut Beethovens eigenhändiger Bemerkung auf dem Autograph der Partitur, im Jahre 1801 komponiert.[1])

Das Geheimnis der Liebesbriefe klärt sich auf ungeahnte Weise. Beide müssen nicht nur — wie bereits festgestellt wurde — frühestens, sondern auch, wie das Notencitat ausweist, spätestens im Jahre 1801 geschrieben worden sein. Damit ist die Frage, ob sie an Therese Brunswick oder Giulietta Guicciardi gerichtet waren, endgültig zugunsten der Guicciardi entschieden. Auf das Jahr 1801 passen auch alle sonstigen Hinweise: Beethovens Datierung „Montags am 6ten Juli", sowie im Novemberbrief an Wegeler die Erwähnung des „lieben zauberischen Mädchens", das leider nicht von Beethovens Stande sei. Mag Beethoven Therese Brunswick, Therese Malfatti, Bettina v. Arnim, Amalie Sebald und noch andere geliebt haben oder nicht — die Adressatin der Liebesbriefe kann keine von ihnen gewesen sein. Sofern nicht erwiesen wird, daß der neu aufgefundene Liebesbrief vom 8. Juli außer Zusammenhang mit dem vom 6. und 7. Juli datierten älteren Brief steht, wird hiermit zum erstenmal auf Grund unumstößlicher Tatsachen festgestellt, daß Schindler, Marx und Kalischer mit ihrer Vermutung die richtige Spur erfaßt hatten und die junge, musikalisch reich begabte Giulietta Guicciardi in Wahrheit Beethovens „unsterbliche Geliebte" war.

Es bleiben noch einige Fragen zu erledigen, deren Beantwortung zwar das Ergebnis dieser Untersuchung nicht beeinflussen kann, für die nähere

[1]) Das Autograph befindet sich in der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Die Titelseite mit der Angabe des Jahres sowie das Andante con moto e scherzoso aus dem Finale werden unter den Faksimilebeilagen dieses Heftes mitgeteilt. Beachtenswert ist namentlich die Ähnlichkeit der Notenschrift im Brief und in der Partitur.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Geschichte der Briefe aber nicht unwesentlich ist. Es wäre zunächst festzustellen, von welchem Ort aus Beethoven die Briefe geschrieben hat. Man nahm bisher an, daß Beethoven im Sommer 1801 sich in Hetzendorf aufhielt. Hier hatte sein ehemaliger Landesherr, Kurfürst Max Franz von Köln seinen Wohnsitz aufgeschlagen, den er nicht mehr verlassen sollte — er starb in Hetzendorf am 26. Juli 1801. Konnten die Reiseabenteuer, die Beethoven in dem ersten Liebesbrief erwähnt, sich auf der Fahrt von Wien nach Hetzendorf ereignen? Oder kam Beethoven vielleicht nicht direkt von Wien nach Hetzendorf? Oder war er Anfang Juli 1801 überhaupt nicht in Hetzendorf, sondern in einem andern, uns nicht genannten Ort? Es wäre Aufgabe einer Spezialuntersuchung, über diese Fragen auf Grund der Briefe Klarheit zu schaffen.

Skizzen zum Quintett, in denen sich vielleicht ein Hinweis auf den Entstehungsort des Werkes finden könnte, sind nicht bekannt. Daß durch die Worte, die Beethoven im Brief dem zweiten Finalthema unterlegt, auf den poetischen Gedankengang der meist unterschätzten und vernachlässigten Komposition ein vielsagender Hinweis erteilt wird, sei hier nur angedeutet.

Merkwürdig ist ferner die Tatsache, daß der erste Brief in Beethovens Nachlaß aufgefunden wurde, der zweite dagegen nicht. Wenn Beethoven die ganze Korrespondenz nach der Auflösung des Liebesverhältnisses zurückgefordert hat — anders ist es wohl kaum zu erklären, daß der erste Brief wieder in seinen Besitz gelangte —, so ist die Sammlung augenscheinlich später durch irgendeinen Zufall zerstreut worden. Ich spreche mit Vorbedacht von einer Sammlung, denn nachdem der Brief vom 8. Juli sich wiedergefunden hat, müssen wir mit der Möglichkeit rechnen, daß vielleicht noch andere Liebesbriefe aus derselben Zeit auftauchen. Es ist kaum anzunehmen, daß der schriftliche Verkehr zwischen den Liebenden sich auf die beiden bisher entdeckten Briefe Beethovens beschränkt haben sollte. Wahrscheinlich sind sie die beiden einzigen bisher bekannt gewordenen Trümmer einer ganzen Briefgruppe.

Vielleicht wird durch spätere Funde nicht nur der Ort, von dem aus Beethoven schrieb, bekannt, sondern auch der Anlaß, aus dem das Liebesverhältnis wieder gelöst wurde. Das vorhandene Material berechtigt nur zu Vermutungen, und diese lassen zwei Erklärungen möglich erscheinen. Die erste ergibt sich aus Beethovens Bemerkungen über den Adelsstolz der Familie des Mädchens. Auch in dem Brief an Wegeler vom November 1801 wird der Standesunterschied mit einem Seufzer erwähnt. Doch setzt Beethoven hinzu: „Jetzt könnte ich nun freilich nicht heirathen — ich muß mich nun noch wacker herumtummeln.“ Wenige Zeilen weiter heißt es: „Für mich gibt es kein größeres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Augenscheinlich waren es also nicht nur Schwierigkeiten seitens der Familie Giuliettas, die eine Heirat verhinderten, sondern es war auch der Selbsterhaltungstrieb des Künstlers Beethoven, der ihn vor den Pflichten und Sorgen einer Ehe zurückschrecken ließ. Diese Auffassung wird bestätigt durch die Worte, die Beethoven 1823 zu Schindler am Schluß jener Unterhaltung über die Guicciardi sprach: „Wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das edle, bessere geblieben?"

Es war also kaum eine Katastrophe, die Beethovens Liebesglück beendete, sondern ein teils aus äußeren Gründen erzwungener, teils aus Liebe zur Kunst veranlaßter freiwilliger Verzicht. Das ganze Erlebnis mag Beethoven aufs tiefste erschüttert und zur Vorbereitung der pessimistischen Stimmung, die aus dem im Oktober 1802 geschriebenen Heiligenstädter Testament[1]) klingt, wesentlich beigetragen haben. Aber die Bedeutung eines tragischen Verhängnisses, die man früher diesem Vorkommnis zuzumessen pflegte, gebührt ihm keinesfalls. Beethoven war eine selbstherrliche Natur, in deren Leben die Frau nur zu episodischer Bedeutung gelangen konnte. Gab er sich auch im Augenblick mit aller Glut seines Empfindens der Leidenschaft hin, so wußte er ihr doch bald wieder Zügel anzulegen. Der Kampf mag nicht leicht gewesen sein — aber Beethoven war stark genug, die schwersten Stürme zu überstehen. Gerade der Novemberbrief an Wegeler, der die Heiratsidee verwirft, strotzt von Äußerungen urkräftigen Selbstgefühls, die von c-moll nach C-dur leiten. „So glücklich, als es mir hienieden beschieden ist, sollt Ihr mich sehen, nicht unglücklich, — nein, das könnte ich nicht ertragen, ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht. O es ist so schön, das Leben, tausendmal leben."

Erst zwei Jahre, nachdem Beethoven diesen Brief geschrieben und darin auf die Heirat verzichtet hatte, wurde Giulietta Guicciardi Gräfin Gallenberg. Ein Verrat ihrerseits kann demnach kaum vorgelegen haben. Eher vielleicht eine von Gründen höherer Art veranlaßte Treulosigkeit Beethovens. Vielleicht bringen zukünftige Funde noch genauere Kunde über die Veranlassung der Lösung dieses Liebesbundes. Daran aber, daß Giulietta Guicciardi die „unsterbliche Geliebte" und damit die einzige Frau war, der Beethoven nachweislich seine Liebe schenkte, und die seine Neigung erwiderte, kann nach der heutigen Veröffentlichung kein Zweifel mehr herrschen.

[1]) Das Faksimile des Heiligenstädter Testaments lag dem 1. Beethoven-Heft (I. 12) und dem Beethoven-Kalender der „Musik" bei. Red.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

STUNDEN MIT MAHLER

von Dr. Ernst Decsey-Graz

Schluß

Der freundlichen Aufforderung des Herausgebers folgend, setze ich meine Notizen fort,[1]) die nur insoweit ein „Bild“ Gustav Mahlers geben, als man es von einer Amateuraufnahme verlangen kann. Die Stunden mit Mahler waren Stunden so reich, wie ich sie mit keinem Künstler erlebte, denn er war ein Gebender, er sprach nie leere Quinten, sondern war produktiv auch im freundschaftlichen Verkehr, man ging nie von ihm, ohne auf eine wundersame, starke Art erregt zu sein, und hatte hinterher, ach wie oft, Eckermannsche Anwandlungen. Die Beziehungen, deren ich mich erfreuen durfte, begannen mit einem Streit, einem heftigen Streit über Hugo Wolf, genauer: Mahler stritt mit sich selbst über Wolf, während ich mehr oder weniger Zuhörer blieb.

Mahler war zum Tonkünstlerfest nach Graz gekommen. Das Publikum weidete sich an ihm halb widerspenstig, halb scheu wie am höllenentfahrenen Satan der Musik, die Orchesterleute schlugen vor der Probe Witze über ihn; als er zum Pult trat, geschah eine Sterbensstille: der Lehrer trat vor die Klasse . . . Er probierte im Stefaniensaal sein Orchesterlied „Ich bin der Welt abhanden gekommen.“ Mir fiel sein ganz versunkenes Gesicht auf, er hatte die Augen geschlossen, er war wie weggetragen, abhanden gekommen, untergegangen in seiner eigenen Tonwelt . . . aquis submersus . . . oder wie Goethe: „so schmilzt man an seinen eigenen Kohlen . . .“ Ich hatte ihn mir als das Raffinement selbst vorgestellt, und nun schien er sein eigenes Lied zu leben, seine Not zu leiden? Mit meinem Freund Julius v. Weis-Ostborn, den er dann überaus lieb gewann, suchte ich ihn in Meierling auf, die Seele voll Zweifel und gedrängt, sein Wesen zu erfahren, bevor ich rufen wollte: Galiläer, du hast gesiegt!

Das Gespräch kam gleich auf Hugo Wolf und Mahler wurde gleich auffallend heftig, so zwar, daß ich dachte: „Holla, Feuer am Dach! Wolf beschäftigt ihn!“ Er sprach in wegwerfendem Ton von Weylas Gesang: „das sei gar kein Lied im künstlerischen Sinn, diese geharften Viertel,

[1]) Vgl. Zweites Juniheft (Gustav Mahler-Heft), S. 352 ff. Red.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

darüber ein Melodiefaden, wo ist das ein Lied?" Er fühlte wahrscheinlich das Große und wollte sich's nicht eingestehen: die natürliche Ichsucht der Genialen lag im harten Kampf mit seiner Intelligenz. Bevor ich aufstand und wegging, wollte ich ihn doch auf das Impressionistische, auf die Böcklinsche Phantastik des absichtlich einfach rhythmisierten Stückes verweisen. Da brannte das Dachfeuer erst recht. Er ließ mich gar nicht ausreden: „Ach was, ich weiß! Tonmalen kann jeder! Aber ich verlange von einem Lied nicht, daß es klingelt, wenn ein Vogel vorkommt und im Baß herumbrummt, wenn der Wind geht — ich verlange: Thema, Durchführung des Themas, thematische Arbeit, Gesang, nicht De-kla-ma-tion!" Und jedes Wort schlug er mit dem Handrücken in die hohle Hand hinein. Ich hatte das Gefühl: — jetzt explodiert er. Sein Naturell ist wie Jod-Stickstoff; wenn man es nur mit einem Pfauenwedel anrührt, so geht's in die Luft. Die Stimmung wurde schwül. Er saß mit aufgebrachtem Schweigen in seinem Sessel, die Sonnen-Widerscheine vom Wörthersee blitzten blendend ins Zimmer herein. Aber mir gefiel, daß er unbekümmert gesagt hatte, was er für wahr hielt, und seinem Besuch in keiner Weise huldigen wollte, wo doch selbst große Leute vor dem kleinsten Kritiker zu wedeln anfangen. So blieb ich denn. Mir gefiel dieser Mann, der so naiv mit sich stritt und dabei sehr Unrecht hatte. Denn daß es bei Wolf geradeso wie bei ihm thematisch gearbeitete und nicht thematisch gearbeitete Lieder gebe, schien er nicht zu wissen oder nicht wissen zu wollen. Kurz: Wolf war seine Wunde . . . Aber seit dieser Explosion wurde zwischen uns davon nie mehr gesprochen, es war wie eine stillschweigende Verabredung, und er hat mit schönem Takt an diesem modus vivendi festgehalten. Das Gespräch wurde etwas ruhiger und wandte sich der künstlerischen Technik zu. Nach einer Weile sagte Mahler: „Ein Werdender wird niemals fertig . . . dieses Wort Goethes paßt auf niemanden besser als auf Goethe selbst. Er wurde niemals fertig, er blieb ein Lehrling bis ans Ende. Das ist sein bekanntes Geheimnis." Er lächelte ingrimmig, einige Satane fuhren über seine Züge: „Goethes Lebenswerk, den Faust, den kennt der Durchschnittsmensch, der Operndeutsche allerdings nur aus — Gounod's ‚Margarethe' . . . In dieser Form ist es ihm geläufig. Und das Gefährlichste dieser ‚Margarethe' ist — daß sie so geschickt gemacht ist!" Von seinen eigenen Werken sprach er damals nicht gern. „Ich bin der Welt abhanden gekommen," dieses einsame Stück war, wie er sagte, tatsächlich in der tiefsten Einsamkeit „vor sechs Jahren" oben im Tannenwald von Meierling entstanden. Als ich einige harmonische Feinheiten heraushob und dann meinte, in dem Liede „Der Schildwache Nachtlied" sei am Schluß ein merkwürdiges Weiter- und Umbilden der Dominante und dadurch eine immer erhöhte Spannung erreicht, wollte er es nicht wahrhaben. „Ach,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

was! Dominante! Nehmen Sie die Sachen so naiv wie sie gemeint sind.“ Auch als ihn einmal (viel später) Julius v. Weis auf den Septensprung bei der Stelle Tu septiformis munere in der Achten Symphonie und auf die zurückkehrende Haupttonart D-dur bei der Stelle „Er kehrt zurück“ aufmerksam machte — wußte er es tatsächlich nicht und lachte über den Eifer des Freundes. Mahler bekannte übrigens, daß er gar kein Gefühl dafür habe, was die Musiker „banal“ nennen. „Was ist das: banal?“ fragte er, ohne eine Antwort zu erwarten. „Man soll nur unbekümmert schreiben, wie man's empfindet!“ Dann war auch von seinen Erfolgen in Graz die Rede, von dem tiefen Eindruck der Kindertotenlieder. „45 Jahre,“ sagte er da, „bin ich alt geworden, bevor ich meine ersten Erfolge hatte. Und nun finden gewisse Wiener Blätter, daß das zu früh ist, daß diese Erfolge beim Publikum — nachdenklich machen müssen: wer so viel Erfolg hat, macht sich verdächtig. Das ist nur Blenderei . . . Und wehe, wenn einmal einer in einem Konzert zischt! Dann heißt es gleich: das Werk ist ausgezischt worden. Das kenn' ich aber. Ich habe so viel Freunde, die sind ‚vornehm‘ und wagen nicht zu klatschen; aber meine Feinde, die sind nicht ‚vornehm‘, die zischen schon!“

Mahler litt an einer unheilbaren Krankheit. Sie hieß: Idealismus. Und aus der Krankheitsgeschichte erzählte er auch ein „Stückel“, das in das erste Jahr seiner Wiener Tätigkeit fällt und zugleich zeigt, wieviel Nervenkraft ihn die notwendige „Säuberungsarbeit“ kostete. Er studierte mit dem Hofopernorchester die „Walküre“ neu und fand, daß ein Solobläser (ich weiß nicht mehr, welcher) im dritten Akt seine Stimme ausdruckslos und schleuderhaft spiele. Er probierte mit dem Mann die Stelle, nahm sie mit ihm allein durch, und zwar so lange, bis sie zur Zufriedenheit ging. Der Abend kommt, Mahler freut sich ganz besonders auf den dritten Akt — die probierte Stelle kommt, er gibt das Zeichen zum Einsatz, aber kein Ton — ohn' Antwort ist der Ruf verhallt . . . Der Platz des Bläsers ist leer. Mahler kann das Ende vor zitternder Aufregung nicht erwarten. Kaum ist der Akt zu Ende, stürzt er auf die Bühne: „wo ist dieser . . .?“ „Ja,“ entgegnete man ihm unter verlegenem Achselwurf, „da kann man nichts machen, Herr Direktor, der Mann wohnt nämlich in Baden (bei Wien), der letzte Zug geht um $^3/_4$10 Uhr hinaus, und da hat der Herr halt das Recht, um $^1/_2$10 Uhr wegzugehen. Das hat er schon lang.“ Mahler verlor beinahe die Sprache. Er sendet ein Expreßtelegramm nach Baden: „Sie haben morgen früh 7 Uhr bei mir in der Hofoper zu sein.“ Um 7 Uhr erscheint der Bläser denn auch, versuchte aber zuerst „aufzudrahn“, d. h. er wurde keck und bestand auf seinem Schein. Aber er kannte den neuen Direktor nicht. „Entweder die Wohnung in Baden aufgeben,“ donnerte Mahler, „oder die Hofoper

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aufgeben" — das wirkte. Darauf war der Bläser, der ruhig hatte mit sich umsonst probieren lassen, nicht gefaßt, er wurde kleinlaut und versprach — ich glaube gegen eine Geldentschädigung — die Badner Wohnung aufzugeben. „Das unangenehmste dabei war," erzählte Mahler, der von diesem Auftritt noch in der Erinnerung erschöpft schien, „daß auch ich" — er lächelte mit ironischem Selbstbedauern — „um sechs in der Früh aufstehen mußte." Dann erzählte er viele Geschichten von Johannes Brahms, für den er eine besondere Verehrung hatte, darunter auch folgende lustige Sache: Mahler war einmal in Hallstadt und fuhr zu Rad nach Ischl, um Brahms zu besuchen. (Für die Richtigkeit der Orte übernehme ich keine Verantwortung.) Brahms hatte damals gerade seinen schlechten Tag und schimpfte in einem fort auf die modernen Musiker. „Was wollen sie auch? Man kann nichts mehr erfinden, die Musik ist schon zu Ende! Es gibt keine Weiterentwickelung mehr!" Mahler hörte schweigend zu. Dann gingen sie spazieren, und als sie über eine Brücke kamen, blieb Mahler plötzlich stehen, deutete erregt mit dem Finger ins Wasser und rief: „Schauen Sie, Herr Doktor! Schauen Sie . . ." „Was ist denn . . .?" fragte Brahms. „. . . Dort, dort!" rief Mahler und beugte sich übers Geländer — „sehen Sie — — das ist die letzte Welle . . .!" Mit sauerm Lächeln sah Brahms der „letzten Welle" nach.

Noch eine Anekdote möge hier Platz finden. An Mahler wurde einst ein junger Musiker empfohlen: der Mann, der eine Anstellung in der Hofoper wünschte, sei zwar ein Anfänger, aber riesig bescheiden. „Worauf ist er bescheiden?" fragte Mahler, der Bescheidenheit nur bei Könnern gelten ließ.

Ich verließ Mahler damals mit einem beschämenden Gefühl: Man soll über die Sache eines Künstlers nie öffentlich etwas aussagen, bevor man sich seiner Person nicht ganz bemächtigt hat. Die Welt gibt von Persönlichkeiten in der Regel kein Bild, sondern ein Zerrbild weiter und wenn sie von einem Menschen zwei Züge weiß, so weiß sie immer den Charakter daraus ins Abträgliche, nicht ins Merkwürdige hinüberzudeuten. Der alte Jesuitenspruch: Quilibet habetur malus, donec probatur bonus! Kommt da nicht ungewollt unser, der Durchschnittscharakter der Welt zum Vorschein? Kurz, ich glaubte Mahlern, der naiv auch in den täglichen Dingen des Lebens war, seine Kinderlieder, seine Waldhornseligkeiten im c-moll Satz der Dritten Symphonie, ich glaubte ihm sein Volkslied. „Galiläer, du hast gesiegt!"

Einige Jahre vorher war ich einmal im Café Parsifal gewesen, wo viele Wiener Musiker und Musikliebhaber, Kunstfreunde, Opernbesucher zu verkehren pflegten. Gesprächsthema: Mahler. Schauerliche Entlassungen, entsetzliche Auftritte mit Sängern. Die Völker waren der Hofoper wegen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

entbrannt. Ein Kritiker hatte ein Wort geprägt: „Mahler — der Meyerbeer der modernen Musik." Und die andern prägten es nach: „der Meyerbeer der modernen Musik . . . Überspitzung des Ausdrucks . . ." und Tod und Teufel. Der „verfallende" Spielplan verfiel immer mehr, das „leere" Hofoperntheater wurde immer leerer, kurz sie zausten an Mahler, und seine Fehler hatten die sonderbare Eigenschaft: je mehr man von ihnen sprach, desto größer wurden sie. Ja, das sonderbarste: man konnte von ihnen stundenlang sprechen — sie waren immer anregend. Man sagte gar nicht mehr: der Mahler, sondern nur: der Kerl! . . . In diesem Augenblick schrie jemand: „dort geht er!" Alles erhob sich und rannte aus dem Hintergrund ans Fenster. Dichtgepreßt starrten sie hinaus. Auf der andern Seite der Walfischgasse ging Mahler mit seiner Frau. Er schwang den Hut in der Rechten hin und her, stampfte zu Zeiten mit dem linken Fuß, als wollte er den Erdboden ruhig machen, lachte halb kindlich-vertraut, halb teufelhaft-froh und focht mit dem Hut weiter. Alle starrten den barhäuptigen kleinen Menschen an. Als er vorüber war, erwachten sie gleichsam aus dem Anstarren, sahen einander an; sie wollten es wohl aus ihrem Gesicht weglächeln, daß der „Pfuscher", der „Kerl", den alle beim Jausenkipfel eben in der Arbeit gehabt hatten, Eindruck machen konnte, ja vielleicht der Größere war, und jeder nahm sozusagen ein Stück der Persönlichkeit mit sich an den Caféhaustisch zurück, schwieg, oder sprach von anderem, während es sichtlich in ihm fortarbeitete: Mahler . . . So war es immer. Hinter ihm geballte Fäuste, vor ihm, vor seinem Aug — ein Schauer die Haut hinunter. Oder sie waren wie die Schreier in Auerbachs Keller, die sich hinterher verblüfft die Nasen halten, während sie glaubten, Mephisto gefaßt zu haben. Diesmal war Mephisto nur am Caféhaus vorbeigegangen.

Um diese Zeit war es wohl auch, daß Mahler einen Kritiker verblüffte, als er ihm sagte: „Rienzi ist die größte Oper von Wagner, doch die größte . . ." Das Geheimnis löste sich sehr einfach: Mahler hatte begonnen die Partitur des Werkes zu studieren, denn er wollte es an der Hofoper neu herausbringen. So versank er im „Rienzi", und seiner Aufgabe ganz hingegeben, hielt er sie für die größte.

Bei einer Aufführung von „Tristan und Isolde" in der Wiener Hofoper, Dezember 1906, beobachtete ich Mahler als Dirigenten. Ich saß in der zweiten Reihe des Parketts, schräg hinter ihm und konnte jeder seiner Bewegungen folgen. Das Werk war kurz vorher von Roller neu ausgestattet worden, und ich möchte sagen, ich habe nie eine so „dramatische"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ausstattung gesehen, denn die Ausstattung erklärte geradezu das Werk. Der erste Aufzug zeigte das schief in die Bühne gestellte Schiff, das sich in zwei Stockwerken aufbaute: unten die Gemächer der Isolde, fürstliche Gemächer, durch deren Luken die grüne See hereinblitzte, oben der Bordraum, von den Gemächern durch gelbe Vorhänge getrennt, welche Farbe das ganze Bild bestimmte. Ganz hinten im Raum und hoch am Steuerruder — Tristan. Isolde konnte ihn sehen, aber nicht hören (wenigstens hatte man den Eindruck davon); dagegen konnte sie Kurwenal sehr wohl vernehmen, denn als er sein Spottlied anstimmte, trat er vor und sang es von einer Art Kommandobrücke zu Isolde in die Schiffstiefe hinab. Mehr als schön, nämlich sinnvoll schön waren die zarten Lichtübergänge im zweiten Akt: weiß beschienen glänzte der hohe Burgturm durch die dunkelviolette Mondnacht, im Hintergrund verlor sich das Licht in ein unabsehbares, sterndurchblitztes Dunkel; dort mochte ein unermeßliches Heide- und Jagdland sein, dorthin verhallten auch Markes Hörner. Das Licht war förmlich ein mithandelndes, beseeltes Ding, denn getreu den Vorgängen wandelte es sich, unmerklich spielend und verfließend, und als Marke zurückkehrte und Isolde in Tristans Armen fand, bedeckte nicht das sinnlose Theater-Morgenrot den Himmel, sondern ein katzenjämmerliches Grau: man fröstelte beinah im Anblick dieser Mißfarbe. Vielleicht war der dritte Akt zu gewagt: der Baum, worunter Tristan leidet, stand auf einem meterhohen Hügelaufbau und beherrschte die Szene, während vom Meer, das die Stimmung dieses Aktes bestimmen soll, nur wenig zu sehen war. Die neue Ausstattung ist denn auch deshalb stark angegriffen worden; aber sie war ein Versuch, und selbst der Fehler eines Künstlers, der auf Neues aus ist, ist wertvoller als das sichere Gelingen des auf alten Wegen gehenden Routiniers.

Mahler erzählte mir später, dieser neue Tristan sei eigentlich — beim schwarzen Café entstanden. Er habe in einer Gesellschaft den schweigsamen Roller kennen gelernt, sei mit ihm in ein Gespräch über Wagners Werke gekommen, Roller habe, wie er dann sagte, sich schon längere Zeit mit Entwürfen dazu beschäftigt, und am Schluß der Tafel zeichnete er gleich einen Entwurf zu neuen Tristan-Dekorationen im rohen auf. Kurze Zeit später habe er ein Modell gebracht, Mahler war von dem Sinn und der Schönheit des Ganzen entzückt, und die Ausstattung wurde beschlossen, obwohl sie viel Geld kostete und ein Wagnis war. — Ich erzählte davon Siegfried Wagner, als er in Graz zu Besuch war; aber ich griff auf Eis. Er schüttelte den Kopf und zeigte sich gar nicht einverstanden: „Mein Vater hat den Tristan in München selbst inszeniert, und dabei wird es wohl ein für allemal bleiben müssen," sagte er, womit er insofern Recht hatte, als er die Sache rein gefühlsmäßig betrachtete.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aber Richard Wagner hatte 1865 gewiß nicht die technischen Behelfe zur Hand, die man vierzig Jahre später hatte; er mußte sich behelfen so gut er konnte, und er hatte keinen Roller zur Hand, den ich als den persönlichen Ausdruck einer neuen Theaterzeit, einer das Musikdrama empfindenden Zeit betrachten möchte.

Aber ich muß von Mahler erzählen. Ich hatte nie einen so durchempfundenen Vortrag, solche Freiheit verbunden mit solcher Gesetzmäßigkeit gehört: er erfüllte den Willen Wagners, indem er vom starren Notenbuchstaben ausging und ihn nach dem Geist des Werkes auslegte. Wie das Licht sich der Szene gemäß wandelte, so wandelte sich der Ausdruck der Szene gemäß. Mahler — ich darf das Wort wohl wagen, denn ich hatte den bestimmten Eindruck davon — instrumentierte das Werk um, während er es leitete, er balancierte das Kräfteverhältnis des Orchesters aus, er improvisierte, d. h. er winkte manchmal zwei ersten Violinpulten ab, um die zweiten hervorzulassen, dann hieß er diese Pulte wieder einsetzen, er dämpfte die Bratschen auf die Hälfte ab, ließ ihre Farbe dann wieder stärker einwirken, kurz, es war ein Musizieren aus den Nerven heraus: die Reizsamkeit einer modernen Seele wollte auch nicht die Halbtöne der Empfindung missen, während eine überlegene Intelligenz immer auf die große Linie bedacht war. Bei Hans Richter und seiner breiten Pinselführung hatte man das Gefühl, daß die große Linie aus Strichen besteht, bei Mahler, daß sie aus Punkten besteht. Sein Körper war von Bewegung ganz durchwühlt, und im Halbdunkel machte er den Eindruck eines mystisch arbeitenden Zwerg-Fabelwesens. Im grellen Schlaglicht des Kapellmeisterpultes erschien sein haarumwirrtes, anziehend häßliches Gesicht gespensterhaft blaß, jede flüchtige Erscheinung im Orchester warf ihre Wirkung auf das empfindliche Gesicht: bald wehrte er etwas ab, wobei sich die Haut um die Augen ingrimmig verfaltete und er die Nase hochzog, bald gab es eine Konsonanz zwischen seinem Lächeln und dem Wohllaut des Orchesters, den er billigend mitgenoß, kurz die Engel und die Teufel fuhren über dieses Gesicht, Blitze zuckten bei dem stoßhaften Rucken des Kopfes in die Brillengläser, hinter denen die Augen spähten oder anherrschten oder zur Beteiligung forderten — sein ganzes Wesen war Werkzeug und Ausdruck zugleich. In einer Karrikatur, die Girardi in der Posse „Er und seine Schwester“ von einem Dirigenten dieser Art gab, der aus den Musikern Tonwellen mit weit ausgestreckter Hand heranwinkte und heranfächelte oder einen Dolchstich nach der Pauke führte, lag (wie in jedem Zerrbild) etwas Zutreffendes. Später allerdings wurde Mahler immer ruhiger; aber der Dämonie seiner Gegenwart konnte sich niemand entziehen.

Ganz groß wurde das Hofopernorchester bei Brangänens Gesang: es strotzte von Klang und Farbe, und ich dachte damals, das ist ein „Akkord-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

atmen", denn wie die Atemzüge einer leidenschaftlich bewegten Brust, so strömte es aus dem Orchester in mächtigen Vorhalts-Akkorden; die Musiker und Mahler selbst waren so hingenommen vom eignen Spiel, daß sie fast den Eindruck von Priestern beim Gottesdienst machten. Und wie hatte ich einmal dasselbe Orchester bei einer Aufführung von „Lakmé" unter einem andern Kapellmeister gesehen! Ein Bratschist bleibt mir unvergeßlich, denn er sah gar nicht nach dem Dirigenten, sondern strich sein Instrument mit abgewendetem Kopf und plauderte dabei mit einem Kollegen, der ihm irgend etwas zeigte.

Mahler aber, der bei diesem „Tristan" eine Probe davon gab, was er unter „Regie des Kapellmeisters" verstand und der alle mit dem Auge zwang, schien dabei mehr der Leiter der Szene als der des Orchesters zu sein. Fortwährend erhob er den Kopf und bedeutete die Sänger, führte sie mit dem Blick, hielt sie im Takt mit dem Blick — es ist rätselhaft, wohin er seine beiden Augen überall senden konnte! Am Schluß des zweiten Aufzuges hörte ich ihn, wie er dem Sänger des Tristan vorsprach: „O König, das kann ich dir nicht sagen!" Scharf belautete er jede Silbe, seine Kinnladen rissen sich auseinander, er drängte dem Sänger die Worte förmlich in den Mund, und der Sänger konnte unter diesem Zwange nicht anders, als klar und deutlich nachsprechen: „O König, das kann ich dir nicht sagen." Dieses Vorsprechen Mahlers — und er wiederholte es bei wichtigen Stellen — verdiente im höchsten Sinne Dirigieren, Wagner-Dirigieren genannt zu werden; man fühlte, welchen Wert das Wort hat, man sah die Wirkung. So war er des Gesamtkunstwerks Gesamtleiter.

Wenn man das jetzt auf dem Papier liest, mag man die Vorteile und Nachteile dieser Direktionsart ausdeuten und abwägen: der Zuhörer, der dabei war, kam ganz über sich hinaus, es war eine Ekstasis, obwohl ja die Sänger, als Stimmen angehört, nicht ideal waren, ja vielfach zu tief kamen. Im Zwischenakt konnte ich zu Hermann Bahr, der erregt umherging, nichts anderes sagen als ein gestottertes: „wunderbar . . ." Ich fing Mahler zu lieben an, Wien wurde mein Bayreuth.

Mahler erzählte danach, welche eigentümliche Mühe er mit den Sängern habe. „Die Herrschaften wollen immer ‚spielen'. Alle machen sie große Gebärden. Gleich im ersten Akt schwingen sie die Arme und arbeiten mit allen Vieren — was können sie dann im dritten Akt machen, wenn die Steigerung kommt? Ruhig stehen! sag' ich immer zum Tristan, nicht herumfuchteln, nicht die Arme schleudern, sondern — — singen Sie Dreivierteltakt, Herr Tristan, singen Sie Dreivierteltakt — eins — zwei — drei!" Und um den gehörigen Nachdruck zu geben, stampfte er den Takt auf dem Boden: eins — zwei — drei! Mit andern Worten: sein Ideal war ein gewisser Haushalt mit der Gebärde, die Wirkung mit dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kleinsten mimischen Kraftaufwand, da ja die kleinste Bewegung auf der Bühne einen Auffälligkeitswert hat, und dann — Aufsparen der großen Gebärde für die wenigen Höhenpunkte. Nur dann wirkt ja eine große Geste, wenn sie in einer Umgebung von kleineren, oder gar keinen steht.

Endlich aber verlangte Mahler wie ein alter Musikmeister: taktstrenges Singen, da nur bei genauer Einhaltung der Notenwerte der vom Tondichter erwünschte musikalische Ausdruck erreicht wird. Das lebte in ihm, das suchte er mit seinem ganzen Ich auf Orchester und Sänger zu übertragen, und damit wurde er oft unangenehm. Aber auf diesem Wege erschloß er in Wien den Sinn Wagners, wie er in Salzburg in der „Figaro"-Aufführung den Sinn Mozarts erschloß.

Im vorigen Sommer sah ich ihn zuletzt in Tobelbad. Damals war das Gerücht gegangen, man wolle ihn wieder an der Wiener Hofoper haben; aber er hatte dafür nur ein Lächeln. Er war aus Amerika zurückgekommen und sprach viel über die amerikanischen Orchesterverhältnisse. Im allgemeinen, meinte er, habe die englische Nation zu wenig Temperament, zu wenig künstlerische Beanlagung; die 96 Musiker aber, die er zu dirigieren hatte, hätten ihm besser gefolgt als irgendein Orchester vorher, weil er sie allein in der Hand gehabt habe. Von Paris, wo er auf der Rückreise seine Zweite Symphonie aufgeführt hatte, war er begeistert: „Diese Leichtigkeit des Lebens! Diese feine Kultur!" Die Symphonie sei sehr warm aufgenommen worden, ein Chor von 100 Berufssängern, ganz ausgezeichnete Leute, viel besser als in Wien, stand ihm zur Verfügung. Man war überhaupt sehr entgegenkommend, nur die Künstler — er nannte auch einen Namen — waren neidisch und suchten ihm Schwierigkeiten zu machen. Die Aufführung, wie gesagt, sehr gut, die Leute warm, obwohl plötzlich jemand in den Saal schrie: „A bas la musique allemande!" „Aber", fügte er hinzu, „meine Zweite Symphonie nimmt eine Sonderstellung unter meinen Werken ein: wenn sie irgendwo einschlägt, so ist für die anderen Werke damit gar nichts erreicht!" Dann sprach er von München und den Vorproben zur Achten Symphonie. „Die Leipziger Sänger überbieten die Wiener weitaus an Disziplin und Pflichttreue. Es sind die verläßlichsten Leute; ein Vergnügen, mit ihnen zu arbeiten. Das war ich in Wien gar nicht gewohnt. Aber die Wiener singen schöner!" Von Straußens „Don Quixote" sprach er mit einer wahrhaften Musikerfreude. Er erinnerte auch an die „Salome", deren Aufführung er in Wien nicht durchsetzen konnte. Nirgends habe er mehr Widerstand gefunden, die Aufführung sei so gut wie gesichert gewesen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Da war es mit einemmal aus. „Ich weiß, wer es hintertrieben hat: — Kutten!“

In einer Regennacht kam er nach Graz herüber. Er weilte gern in dieser Stadt, die ihn ihrer altertümlichen Bauten wegen fesselte. Wir waren stundenlang an einem Winterabend über den tiefverschneiten Schloßberg geklettert und hatten alte Häuser besucht. Als er die reizende italienische Renaissance des Krebsenkellers sah, war er ganz entzückt. „Schade, daß ich ‚Der Widerspenstigen Zähmung‘ schon inszeniert habe! Schade! Da müßte Petrucchio stehen, dort Kätchen, Bianca . . .“ und er fing mitten im Hof zu inszenieren an, belebte alles mit Menschen der Goetzischen Oper und war nicht wegzubringen. Damals, als er von Tobelbad herüberkam, fuhr er in der Nacht noch nach München. Er war ganz mild, ganz verklärt, ja mit Weis-Ostborn und mir ganz zärtlich. Er erzählte von Amerika, seinen gräßlichen Zollplackereien und ließ die Hoffnung durchschimmern, daß Vertragsschwierigkeiten ihn abhalten könnten, noch einmal hinüberzugehen: er kam uns etwas müde, amerikamüde vor, war auch besorgter um seine Gesundheit als sonst, er zeigte Zigaretten, die entnikotinisiert waren und „dem Herzen nicht schaden“, er verlangte Kaffee ohne Koffein. Ich erzählte ihm von dem jungen Komponisten Josef Marx und von seiner Verehrung für Mahler. „Namentlich das Lied des Gefangenen im Turm hat es ihm angetan,“ sagte ich. „Das ist merkwürdig,“ entgegnete Mahler, vor Freude fast gerührt. „Dieses Lied ist früher in Berlin durchgefallen. Aber der Künstler ist wie der Schütze in der Nacht. Er sendet seine Pfeile ins Dunkel, er weiß nicht, ob sie treffen, aber sie treffen schon . . .“

Er ging doch noch einmal nach Amerika; ich habe ihn nicht wiedergesehen. Wie bedaure ich heute, daß ich nicht jedes Gespräch aufzeichnete, das ich mit Mahler führen durfte, wie schmerzt es mich, daß ich nicht eckermannisch verfuhr, denn einen großen Teil seiner Persönlichkeit verzehrte Mahler im Gespräch. Ich verließ mich allzusehr auf das Gedächtnis, lernte sogar einige seiner Sätze auswendig; allein das Gedächtnis ist wie ein innen vermorschter Balken: es trägt nur einige Zeit, und plötzlich fällt alles in die Tiefe. Eines nur tröstet mich: viele, ja die meisten Dinge, die Mahler sagte, mußte man auch von Mahler hören, von ihm selbst, mit seinem vollpersönlichen Ausdruck, mit seiner tiefen Stimme, die erzern aus der Brust brach, wie wenn der Wille selbst tönte. An dieser Stimme erkannte man den Mann. Wie wir oft enttäuscht sind, wenn heldenhafte Erscheinungen mit Adlernase und Wotansbart einen dünnen zweiten Tenor hören lassen, so schaute man auf, war gepackt, überrascht, wenn man Mahler hörte. Man bekam sofort ein andres Bild, und alle Geschichten, die Sänger-Arroganz oder Musikerlässigkeit ausgeheckt hatten, hatten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein andres Gesicht. Da arbeitete etwas, da dröhnte es aus der Höhle des Innerlichen. Man verstand die Persönlichkeit. Wenn von einem neuen Manne die Rede war, hatte er oft gefragt: „Ist das ein ernster Mensch?" Wenn man Mahler hörte, brauchte man danach nicht mehr zu fragen. Man müßte also seinen Vortrag mit allen Vortragszeichen wiedergeben können, um ihn richtig wiederzugeben, die zutreffende Beschreibung hätte nur das Grammophon liefern können. Und wenn ich nun alles auf dem Papiere überlese, scheint es mir unlebendig, halb tot . . . Ein Weltbild ist mit Mahler zerbrochen; aus dem Spiegel lassen sich nur einige Splitter sammeln.

Nun will mich sein Tod zwingen, zu glauben, daß er gestorben ist: dieser heiße, gärende, aufgewühlte Mensch, heiß, gärend, aufgewühlt wie das Leben selbst . . . Es ist kindisch, aber ich sage mir oft: Er ist nicht gestorben, er ist nur „ausgegangen", wie es in seinen „Kindertotenliedern" heißt. Es gibt Menschen, die ihr Sterben überleben: Ahasver oder Barbarossa oder Capet . . . kurz alle, die in die Sage kommen, von wannen sie wiederkommen, um ewig unter uns zu wandeln.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

GUSTAV MAHLER-LITERATUR

Nachlese von Prof. Dr. Arthur Seidl-Dessau

1. Bücher und Broschüren

Bekker, Paul.	Gustav Mahlers III. Symphonie (Analyse)	Berlin 1906/7, Programmbücher der Philharm. Konzerte.
Bie, Oskar.		„Die moderne Musik"; „Die Kultur". Bard, Marquardt & Cie., Berlin.
Brandes, Friedrich.	Gustav Mahler. Drei Sätze aus der II. Symphonie (Analyse)	Dresden 1906/7, Programmbücher der Kgl. Hofkapelle.
Hanslick, Eduard.	Gustav Mahlers Fünf Gesänge mit Orchester	„Aus neuer und neuester Zeit", Berlin 1900, S. 70 ff.
v. Jolizza, W. K.	Gustav Mahler	„Das Lied und seine Geschichte", Wien 1910.
Krug-Waldsee, Josef.	Gustav Mahlers II. Symphonie (Analyse)	Magdeburg 1906, Programmbuch.
Louis, Rudolf.	Gustav Mahler	„Die deutsche Musik der Gegenwart" München 1909, S. 180—185 u. a.
Schiedermair, Ludwig.	Gustav Mahler	„Monographieen moderner Musiker"; C. F. Kahnt Nachf. Leipzig, Band I, S. 81 ff.
Schmidt, Leopold.	Gustav Mahler	„Die moderne Musik"; L. Simion, Berlin 1905, S. 63.
„ „	Gustav Mahler als Symphoniker	„Aus dem Musikleben der Gegenwart"; Berlin 1909, S. 281—286.
Seidl, Arthur		„Moderner Geist in der deutschen Tonkunst"; Berlin 1900, S. 60 ff.
„ „		„Moderne Dirigenten"; Schuster & Loeffler, Berlin 1902, S. 43 ff.
Stauber, Paul.	Das wahre Erbe Gustav Mahlers	Wien, 1909.

2. Größere Aufsätze in Tageszeitungen, Wochen-, Halbmonats- und Monatsschriften

Anonym.	Gustav Mahlers III. Symphonie	Münchner Neueste Nachrichten, 1904 (R. Louis?).
—	„ „ IV. „	Münchner Neueste Nachrichten, November 1901 (H. Porges?).
—	„ „ V. „	Rheinische Musik- und Theaterzeitung 1904.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Anonym. Gustav Mahlers V. Symphonie	Münchner Neueste Nachrichten, 1910 (R. Louis?).
— „ „ VI. „in Wien	Allgemeine Musik-Zeitung 1907, No. 4 (A. Püringer?).
— „ „ VI. „	Musikalisches Wochenblatt 1906, No. 25.
— „ „ VII. „	Bühne und Welt 1908.
— „ „ VII. „	Leipziger Neueste Nachrichten 1908, September.
— Widerlegung, daß das Gedicht „Zum 13. Februar 1886" von G. Mahler sei (es ist von Ed. Prietzker)	Leipziger Neueste Nachrichten, Anfang Juni 1911.
— Gustav Mahler †	„Theater" II, No. 20.
Arend, Max. Gustav Mahler in Leipzig. Mahlers III. Symphonie	Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 1904/5.
Batka, Richard. Gustav Mahler †.	Leipziger Neueste Nachrichten, 19. V. 1910.
Bekker, Paul. Gustav Mahler	„Meister des Taktstocks", III.
„ „ „ „	Allgemeine Musikzeitung 1905, No. 23.
„ „ „ Mahlers III. Symphonie	Berliner Neueste Nachrichten 1906/7.
„ „ „ Mahler †	Musikpädagogische Blätter, Mai 1911.
Brandes, Friedrich. Gustav Mahlers VI. Symphonie	Signale für die musikalische Welt, 1907.
Braungart, Richard. Gustav Mahler und die Programm-Musik	Rheinisch-Westfälische Zeitung 1905, No. 97.
Burkhardt, Max. Gustav Mahlers III. Symphonie im Kölner Gürzenich	Rheinische Musik- und Theaterzeitung, 1904, No. 10.
Daffner, Hugo. Gustav Mahlers VI. Symphonie	Musikalisches Wochenblatt, Herbst 1906.
Decsey, Ernst. Stunden mit Mahler	Die Musik X, 18.
Dillmann, Alexander. Gustav Mahler †	Münchner Neueste Nachrichten, 19. V. 1911.
Ehlers, Paul. Zum Rassenproblem in der Musik. Eine Erwiderung auf Prof. Dr. Rob. Holtzmanns Aufsatz in No. 39 und gegen Dr. Edg. Istel	Allgemeine Musikzeitung, Jahrg. 1910/11.
Fiege, Rudolf. Gustav Mahlers III. Symphonie	Blätter für Haus- und Kirchenmusik, April 1907.
„ „ „ „ V. „	Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 1905/6.
„ „ „ „ VI. „	Neue Musikalische Presse 1906, No. 19.
Frankenstein, Ludwig. Gustav Mahler †	Neue Zeitschrift für Musik, Mai 1911.
Fried, Oskar. Gustav Mahler †	Pan I, No. 15.
Göhler, Georg. Gustav Mahlers Lieder	Die Musik X, 18.
„ „ „ „ VII. Symphonie	Dresdner Neueste Nachrichten, Juli 1910.
Gutmann, Emil. Gustav Mahler als Organisator	Die Musik X, 18.
Hartog, Jaques. Gustav Mahlers II. Symphonie	Neue Zeitschrift für Musik 1904, No. 48.
Helm, Theodor. „ „ III. „	Musikalisches Wochenblatt 1905, No. 1.
„ „ „ „ V. „	„ „ 1906, No. 2.
„ „ „ Mahler als Opernleiter	„ „ 1905.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Helm, Theodor. Gustav Mahler als Opernleiter	Musikalisches Wochenblatt 1906 (Juli).
„ „ „ „ „ „	„ „ 1907.
Heuberger, Richard. Der Abschied Mahlers von Wien	Münchner Allgemeine Zeitung, Dezember 1907.
Istel, Edgar. Gustav Mahlers VII. Symphonie	Allgemeine Musikzeitung 1908, No. 45.
„ „ Zum Rassenproblem in der Musik (gegen P. Ehlers, siehe oben).	„ „ 1911.
Kauders, Albert. Gustav Mahlers 10jähriges Jubiläum als Operndirektor	Wiener Fremdenblatt, 30. V. 1907.
Keller, Otto. Gustav Mahler und die Wiener Philharmoniker	Die Musik IX, 8.
„ „ Gustav Mahler-Literatur	„ „ X, 18.
Kipke, Carl. Gustav Mahlers II. Symphonie	Neue Zeitschrift für Musik und Musikalisches Wochenblatt 1906, No. 45.
Klatte, Wilhelm. Gustav Mahlers II. „	„Red. Künste“ (Leipzig) II, 14.
Korngold, Julius. Gustav Mahler 10 Jahre Operndirektor in Wien	Neue Freie Presse, 20. VI. und 1. VII. 1907.
Krebs, Carl. Gustav Mahlers IV. „	Der Tag, 1901.
Lederer, Victor. Gustav Mahlers Abschied von Wien	Berliner Tageblatt, November 1907.
„ „ Wotans Abschied	Leipziger Neueste Nachrichten, 29. 11. 1907.
Leßmann, Otto. Gustav Mahlers III. Symphonie	Allgemeine Musikzeitung, 1907.
„ „ „ „ V. „	„ „ 24. 2. 1905.
„ „ „ „ VI. „	„ „ 1906, No. 41.
Louis, Rudolf. „ „ VII. „	Münchner Neueste Nachrichten, 1908.
Marschalk, Max. Gustav Mahler	Neue Musikalische Rundschau (Prag), I. S. 267 ff.
Mauke, Wilhelm. Gustav Mahlers VI. Symphonie	Neue Musikalische Presse 1906, No. 22.
Nodnagel, E. O. Offener Brief an Herrn Dr. Ludwig Schiedermair über Mahlers III. Symphonie	Allgemeine Musikzeitung 1902, No. 34/35.
Pfitzner, Paul. Gustav Mahlers V. Symphonie	Musikalisches Wochenblatt, 1905.
Püringer, August. Die Wiener Hofoper und ihre Krisen	Allgemeine Musikzeitung 1907, No. 25.
Reitler, Josef. Gustav Mahler †	„Ton und Wort“.
Rosenfeld, Oskar. Gustav Mahler als Wohltäter der vierten Gallerie	Neuer Weg 1910, No. 28.
Salten, Felix. Die Mahlerzeit	Berliner Tageblatt, Mai 1911.
Scharlitt, Bernard. Gustav Mahler und das Musikleben Wiens	Die Kritik, No. 193 (18. 10. 1900).
„ „ Gustav Mahler und das Wiener Hofoperntheater (zum 10jährigen Direktor-Jubiläum des Meisters); mit Bild und Musikbeilage	Musikalisches Wochenblatt und Neue Zeitschrift für Musik 1907, No. 18.
Schmidt, Leopold. Gustav Mahlers III. Symphonie	Berliner Tageblatt 1907.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schmidt, Leopold.	Gustav Mahlers IV. Symphonie	Berliner Tageblatt Januar 1909.
„ „	Gustav Mahlers V. Symphonie	„ „ 1905.
„ „	Gustav Mahlers VI. Symphonie	„ „ 1907.
„ „	Gustav Mahlers VII. Symphonie	„ „ September 1908.
„ „	Gustav Mahlers VIII. Symphonie	„ „ „ 1910.
Seidl, Arthur.	Was dünket Euch um Gustav Mahler?	Deutsche Wacht (Dresden), 1896.
„ „	Über Gustav Mahlers II. Symphonie	Die Musik 1902/3, Heft 19.
„ „	Über Gustav Mahlers II. Symphonie	Leipziger Tageblatt 19. 6. 1903.
„ „	Über Gustav Mahlers II. Symphonie	Grazer Tagespost 5. 7. 1903.
„ „	Über Gustav Mahlers II. Symphonie	Musikalisches Wochenblatt 1903, No. 29/30.
„ „	Über Gustav Mahlers II. Symphonie	Die Freistatt (München), 1903 No. 27.
„ „	Zu Gustav Mahlers Gedächtnis	Anhaltischer Staats - Anzeiger 1911, No. 126 (Beilage).
„ „	Gustav Mahler-Literatur (Nachlese)	Die Musik X, 20.

NB. Über Mahlers VIII. Symphonie im „Tag", 17. 9. 1910 habe ich nicht geschrieben.

Siccus (vgl. Steinitzer, Max).	Gustav Mahler	„Porträtskizzen und Momentbilder", V. Rheinische Musik- und Theaterzeitung 1903, No. 31.
Specht, Richard.	Über Gustav Mahler	Die Musik IV, 13 — S. 44.
„ „	Gustav Mahlers VIII. Symphonie in München	Der Merker I. 23 und 24.
„ „	Gustav Mahler †	Die Musik X, 18.
„ „	Gustav Mahlers VIII. Symphonie	Neue Musikzeitung 1910, No. 24.
Starcke, Hermann.	Gustav Mahlers IV. Symphonie	Allgemeine Musikzeitung, 1908.
Stefan, Paul.	Entgegnung auf Paul Staubers „Das wahre Erbe Gust. Mahlers"	Wiener Allgemeine Zeitung, 1. 2. 1909.
„ „	G. Mahlers VIII. Symphonie	Neue Musik-Zeitung, 1910, No. 24.
„ „	„ „ Kindheit, erste Jugend und Lehrjahre	Die Musik X, 18.
Storck, Karl.	Gustav Mahlers V. Symphonie	Der Klavierlehrer, Jahrgang 1905.
„ „	Gustav Mahler †	Der Türmer, Juli 1911.
Vancsa, Max.	„ „ III. „	Neue Musikalische Presse, Jahrgang 1904, No. 23/24.
„ „	„ „ V. „	Neue Musikalische Presse, Jahrg. 1905, No. 23/24.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vancsa, Max. Wiener Musikbrief — Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Jahrgang 1905 (?), No. 7.

Winterberger, Alexander. Gustav Mahlers III. Symphonie — Leipziger Neueste Nachrichten, 1904.

Zachorlich, Paul. Gustav Mahler auf der Probe — Coethener Tageblatt, Mai 1911.

Hierzu kommen noch die (mir nicht näher bekannt gewordenen) Berichte bzw. Korrespondenzen der lokalen Hauptreferenten anläßlich der Ur- und Erstaufführung der von Mahler bearbeiteten Weberschen Oper „Die drei Pintos" zu Leipzig, Hamburg, Dresden, Wien: aus dem Jahre 1888/89; auch fehlen noch die Referate der Münchner Herren Musikkritiker (Dr. Goering, Dr. Kroyer oder Dr. Hofmiller, H. Porges oder R. Louis, A. Hahn, W. Mauke) anläßlich der bedeutsamen dortigen Erstaufführung von Gustav Mahlers II. Symphonie durch den „Hugo Wolf-Verein": am 20. Oktober 1900.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

VORWAGNERISCHER FEUERZAUBER

EIN RÜCKBLICK

von Dr. Leopold Hirschberg-Berlin

Drei Meistern der Romantik hat Richard Wagner besonders nahegestanden: Carl Maria von Weber, Ludwig Spohr und Carl Loewe. Über die beiden ersten besitzen wir ausgiebige schriftliche Zeugnisse von ihm; für den letzteren sind wir auf glaubwürdigste Mitteilungen anderer angewiesen. So berichtet der leider allzufrüh dahingegangene Eugen Gura:[1])

„Die Fülle dramatischen Lebens, die diesen eigenartigen Werken [Loewes Balladen] innewohnt, mußte den Bühnensänger mächtig anregen. Wie viele von Loewes Balladen bilden gewissermaßen für sich ein Drama, bald heiter-prächtig, bald schmerzlich-düster, stets treffend in der Charakteristik der handelnden und redenden Personen, in den Naturschilderungen stets reich an Stimmungsbildern voll blühenden Farbenreichtums. Kein Wunder, daß kein Geringerer als Richard Wagner in ihm einen verwandten Geist verehrte und liebte. Ich hatte das Glück, im Sommer 1875 zu Bayreuth dem Schöpfer des ‚Nibelungenringes' Loewes Meisterballaden aus dessen erster Periode vorsingen zu dürfen, und zwar anläßlich eines Gesprächs über musikalische Deklamation. Wagner rühmte bei Loewe hauptsächlich die meisterhafte zielbewußte Behandlung der Sprache, die vollendete Deklamation, und bezeichnete ihn zuletzt kurzweg als ‚Meister deutsch und echt'."

Von hoher Wichtigkeit sind dann weiterhin die Ausführungen Hans von Wolzogens:[2])

„Solch ein lebensvolles, unbedingtes, naives Talent, in seiner Art echt deutsch, in seiner Äußerung grundehrlich, das war ihm Carl Loewe als Balladenmeister. Gern sang er uns selber Loewesche Balladen mit unnachahmlichem Ausdrucke vor, besonders den schaurigen ‚Edward', die phantastische ‚Elvershöh' und die selten gehörte, dämonisch-lustige ‚Walpurgisnacht'. Wie sich da aus dem schlichten Naturtone der musikalisch beseelte Sprachausdruck mit energischen Akzenten zum ergreifenden und erschütternden Pathos, ohne jede aufgetragene Pathetik und Rhetorik, natürlich steigerte, dies war ein lebendiger Beweis für die Eigenart und Macht der deutschen Sprache, durchaus verwandt demjenigen, den Wagner uns in seinen eigenen dramatischen Werken geliefert hat."

In ganz ähnlicher Weise endlich äußert sich Lilli Lehmann.[3])

---

[1]) Vorwort zum „Eugen Gura-Album", Bd. 1, Berlin (Schlesinger).

[2]) „Erinnerungen an Richard Wagner." Leipzig (Reclam) 1891, S. 32/33.

[3]) „Auf der Festbühne in Bayreuth (1875—76)." Berlin (Raabe & Plothow), S. 8.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

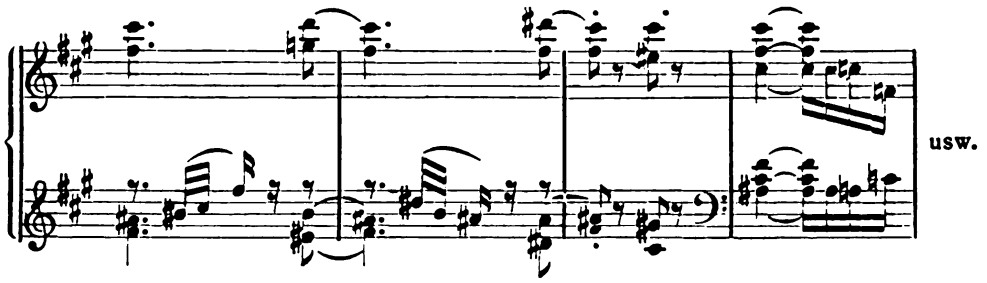
Was hat nun Wagner an den Werken dieses Dreigestirns besonders geliebt? Sicherlich nichts anderes, als die große geistige Übereinstimmung, die sich in vielen ihrer Werke mit seinen eigenen Gedanken und Bestrebungen ausprägte. Er, der wie kein Zweiter ringen und kämpfen mußte, um den stumpfen Sinnen so vieler seiner Zeitgenossen die Herrlichkeiten vorzuführen, die heute eine ganze Welt erfüllen, fühlte sich von Geistesgenossen, die sich schon vorahnend — wenn auch nicht mit gleicher Kraft — in ähnliche Regionen erhoben hatten wie er „mächtig angezogen" und blieb ihnen in inniger Verehrung treu.

Es ist nun von nicht geringem Interesse, sich einmal aus dem Gebiete des Abstrakten, das nur auf eine allgemeine Verwandtschaft der vier Meister untereinander Rücksicht nimmt, auf konkreten Boden zu begeben und spezielle Tongebilde daraufhin zu prüfen. Ich wähle mir dazu eine der charakteristischsten Schöpfungen Richard Wagners: sein Loge- und Feuerzauber-Motiv.

Beide unauflöslich zueinander gehörenden Themen kann man ohne Übertreibung als den Triumph der Chromatik bezeichnen. Es würde hier zu weit führen, die ungemein geistvollen Ausführungen Wolzogens, die er in seinen Erläuterungen zum „Rheingold" gibt, zu wiederholen; aber selbst bei oberflächlicher Betrachtung dieser verschlungenen und vielgestaltigen Gänge:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



wie der gleich darauf folgenden Umkehrung:



muß man zugestehen, daß diese Tonreihe in ganz unvergleichlicher Weise das ruhelose Flackern des Feuers malt, das durch die Überführung in die Dur-Tonart zum hellen Lodern, der Waberlohe, emporsteigt. Bei der herrlichen Ausgestaltung zum Feuerzauber:



tritt dann noch in der Unterstimme ein heftig markierter, hüpfender Rhythmus hervor, der, wiewohl er sich auch schon in der ersten Form des Motivs gezeigt hatte, doch an dieser Stelle als ganz besonders eigentümlich und charakteristisch zu gelten hat.

Nun zeigt es sich, wenn wir einige (meist ganz verschollene) ihrer Werke prüfen, daß auch die drei Meister Weber, Spohr und Loewe für die Schilderung des flackernden und lodernden Feuers bereits ganz ähnliche, zuweilen ganz auffällig übereinstimmende Weisen angewendet haben. Und wie in dem erdenkenden Geist und der gestaltenden Hand Wagners diese Feuer-Chromatik eine immer wieder neue und staunenerregende Form

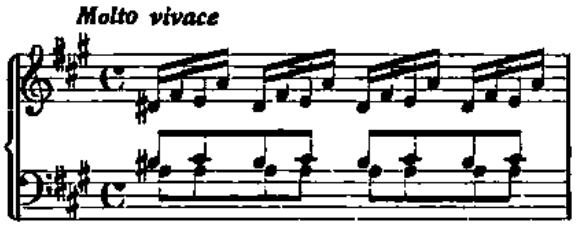
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gewonnen hat, so dürfen wir auch der Feuer-Chromatik der anderen drei unsere Bewunderung nicht versagen.

Denn gerade die Chromatik ist ihnen allen gemeinsam in der musikalischen Schilderung des Feuers. Dazu treten dann noch viele andere Berührungspunkte.

I. Weber

Bei ihm ist unsere Ausbeute am geringsten. Weder die Chromatik des „Vater ich rufe dich" aus den Lützow-Gesängen, noch die der „Wolfsschlucht" kann man als spezielle Feuer-Schilderung hierher rechnen; ebensowenig den „Tanz der Leuchtkäfer" aus der „Silvana", da dieser eine Zutat der Bearbeiter Pasqué und Langer (allerdings eine charakteristische) ist. So kommt nur ein kleines, reizendes Liedchen aus dem Jahr 1819 in Betracht, das „Elfenlied" von Kannegießer (op. 80, No. 3). Da zeigt sich gleich im Einleitungstakt:



diese auffallende Chromatik, die sich dann sofort auf die Singstimme:



überträgt und ihre Zugehörigkeit zu der Feuersphäre in den Worten:



zu erkennen gibt. Auch die mit dem Loge-Motiv übereinstimmende Tonart (A-dur) wollen wir wohl beachten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

II. Spohr

Brendel[1]) hebt als besonders anerkennenswert in Spohrs künstlerischer Tätigkeit sein rastloses Weiterstreben hervor, das ihn selbst im höheren Alter immer wieder Neues versuchen ließ. Es ist bekannt, wie er in seiner Oper „Die Kreuzfahrer" aus dem alten Formalismus herauszukommen sich bemühte. Und wie dieses Werk „in formeller Hinsicht eines der ersten Denkmale der neuen Richtung" ist, so finden sich auch in seinen früheren Opern schon deutliche Hinweise auf solche Neugestaltungen.

Bereits aus dem 1813 komponierten, 1818 umgearbeiteten „Faust" können wir eine Anzahl charakteristischer Feuerschilderungen im Sinne Wagners entnehmen. In dem dämonischen Gesang des Mephistopheles:



[1]) Geschichte der Musik, Leipzig 1878, S. 393.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zeigt sich diese Chromatik bald in der Ober-, bald in der Unterstimme, bald nach oben, bald nach unten gehend; dazu tritt dann der großartige Orgelpunkt in der Singstimme, um das langsame Schwelen der Glut anzudeuten: fürwahr eine in ihrer Einfachheit höchst bedeutende Stelle.

In dem hochberühmten Hexenchor, den, wie wir noch hören werden, auch Loewe benutzt hat:



treten die chromatischen Elemente zwar etwas — nicht ganz — zurück, dafür aber finden sich darin so zahlreiche andere Vorboten des Loge-Motivs (das Staccato, die schnippenden Vorschläge), die das Züngeln und Flimmern der Flämmchen unübertrefflich zur Geltung bringen, daß man auch darin eine Vorbereitung des Feuerzaubers wird anerkennen müssen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In der 1823 komponierten „Jessonda", die ja im wesentlichen von dem Flammentod der Heldin handelt, ist die Ausbeute naturgemäß eine noch reichere. Hier gibt es sogar ein vollkommenes Feuermotiv:



dem niemand eine exquisite Chromatik wird absprechen können, und das zu wiederholten Malen wiederkehrt. Es gewinnt auch vielfach neue Formen, von denen nur eine:



hier notiert sein möge. Selbst rezitativische Gesänge, die inhaltlich auf das Feuer Bezug haben, wie:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



enthalten diese chromatischen Feuergänge.

Man wende nicht ein, daß eine solche Stelle auch einer anderen Deutung fähig wäre. Es ist immer ein mißliches Ding, aus Tönen etwas Konkretes heraushören oder herauslesen zu wollen, solange es sich nicht um eine bewußte leitmotivische Arbeit handelt. Eine solche aber glaube ich bei Spohr, dem Geistes- und Sinnesverwandten Richard Wagners, mit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aller Bestimmtheit annehmen zu dürfen. Ich berufe mich dabei besonders auf folgenden Orchestersatz aus der „Jessonda“:



Eine das oben erwähnte „Feuermotiv“ prachtvoll verwertende Schilderung des brennenden Scheiterhaufens liegt hier zweifellos vor. Wieder anders, aber immer auf der Grundlage der Chromatik und nur zur Illustration des Begriffes „Feuer“ bildet der Meister in folgendem:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





Hier nehmen wir auch wieder jenen seltsamen Orgelpunkt (F) in der Sing- und der Unterstimme der Begleitung wahr, von dem schon vorher (beim „Faust") die Rede war und den wir bei Loewe noch antreffen werden.

Drei charakteristische Stellen habe ich im „Berggeist" (1825) gefunden. Man beachte das typische Eintreten der Chromatik:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bei dem Worte „Flammennacht", während das Rauschen der Flut wohl durch dieselbe Figur, jedoch ohne diese strenge Chromatik wiedergegeben wird. Sehr interessant in dieser Hinsicht ist auch folgende Partie:



in der die Chromatik deutlich in allen drei Singstimmen hervortritt und während der ganzen Dauer der Nordlichterscheinung anhält, wohingegen in den vorangehenden Partieen keine Spur davon zu erkennen ist. Vollständig aber fühlt man sich in den Bann des Feuergeistes Loge gegeben bei einem Tonbilde wie diesem:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Und wenn man bei einem Richard Wagner, dem ausgezeichneten Kenner schönwissenschaftlicher und musikalischer Literatur, überhaupt von „Vorbildern“ sprechen kann, so wird man Stellen wie diese wohl dafür in Anspruch nehmen können.

Auch im „Pietro von Abano“ (1827) dürfte die Oberstimme der Begleitung bei den Worten:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



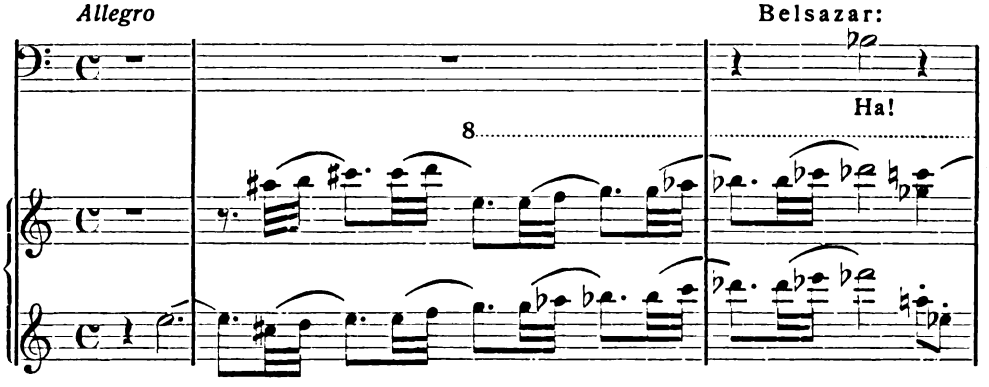
und das orgelpunktartig festliegende doppelte H in unserem Sinne mühelos und ungezwungen zu deuten sein.

Die Feuererscheinung im „Alchymist" (1832) gibt sich anders, aber doch ähnlich:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



zu erkennen. Mit völlig überzeugender Gewalt jedoch kommt der Flammenzauber in einem der späten Werke Spohrs, dem aus dem Jahr 1840 stammenden Oratorium „Der Fall Babylons“ zum Ausdruck. Ich setze die Stelle ihrer Wichtigkeit wegen im Ganzen hierher, wiewohl der zweihändige Klavierauszug absolut nicht imstande ist, die Fülle der Orchesterstimmen wiederzugeben und an dieser Stelle in der alten (einzigen) Ausgabe[1]) auch durch ein vierhändiges Arrangement ersetzt ist. Belsazar erblickt die Flammenschrift an der Wand:



[1]) Breitkopf & Härtel.

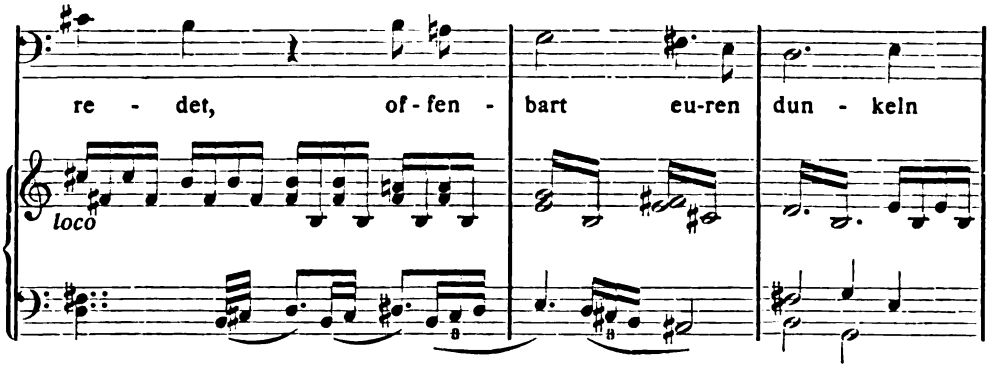
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

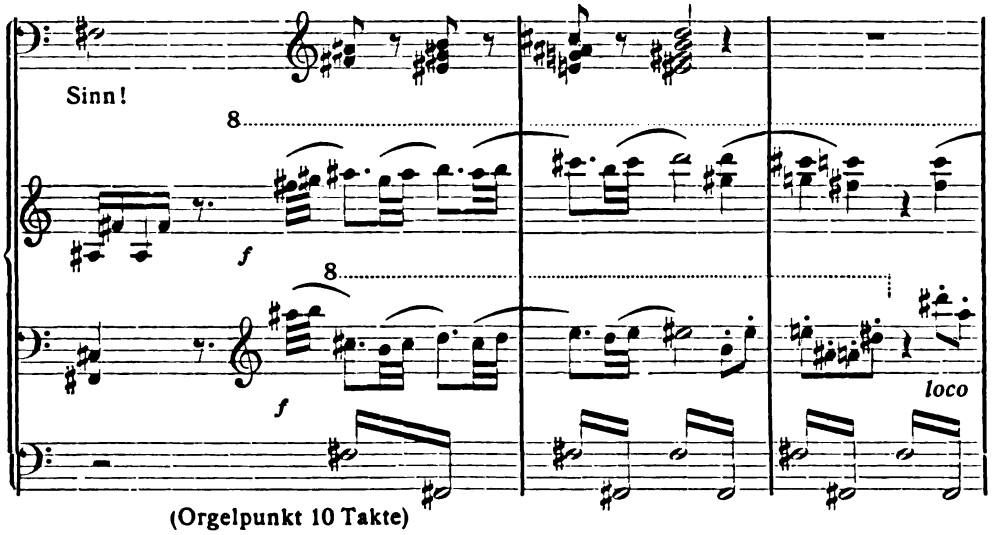


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

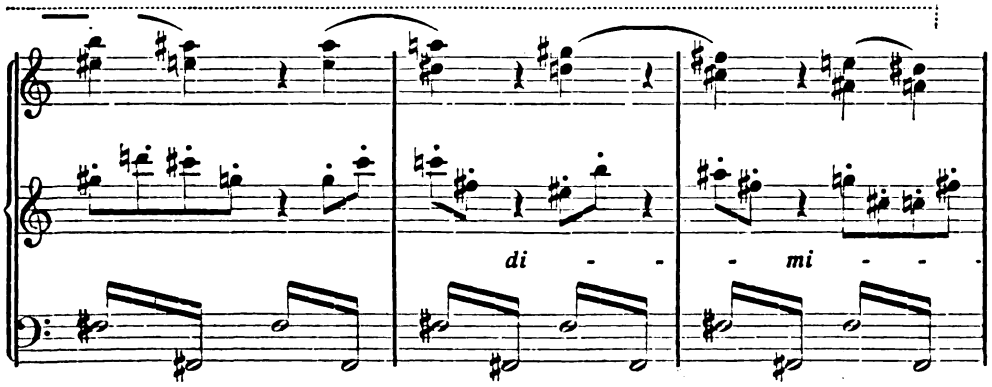


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





(Orgelpunkt 10 Takte)



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

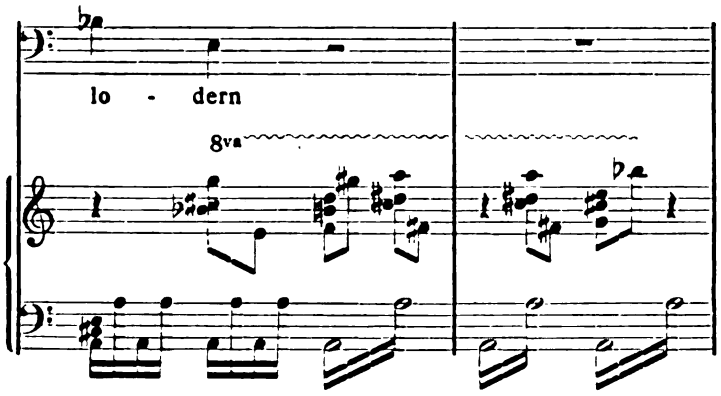


Angesichts dieser wahrhaft verblüffenden Stelle ist eigentlich jede nähere Erörterung überflüssig. Hier ist alles vereint, um die Schilderung des aufflackernden, hell lodernden und langsam vergliihenden Feuers zu einem Realismus zu gestalten, wie er nur je mit künstlerischen Mitteln zu erreichen ist. Spohr ist hier seiner Zeit weit, weit vorausgeeilt. In gleicher Weise wie die motivische Erfindung und Durchführung nötigt uns auch die Instrumentation (Takt 2 und 3: Flöten und Pikkoloflöten; Takt 3: Solo der ersten Violine; später Klarinetten, Fagotte, Celli und Bässe; zum Schluß in der Hauptsache Violinsolo, Pizzicato der Celli und Bässe, Paukenwirbel) gerechte Bewunderung ab.

Noch zweimal tritt das Feuermotiv in dem Werke auf, beidemal an bedeutender Stelle. Zuerst bei der Anrede Belsazars an Daniel:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Schnell schwindet es vorüber, nachdem es hier seinen Zweck erfüllt hat. In genialer Weise aber nimmt es der Meister gegen den Schluß des Werkes bei der „Vision Daniels“ in Anspruch; der verzückte Prophet erblickt Jehovas Heiligtum im Strahlenglanze auf Zion. In feierlich langsamer Weise ertönen die Feuerklänge bei den Worten:



um dann weiterhin:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



namentlich im Nachspiel, das Loge-Motiv in reinster Gestalt erklingen zu lassen.

(Schluß folgt)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



REVUE DER REVUEEN

Mottl-Nekrologe

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (München), 5. Juli 1911. Alexander Dillmann weiht dem Gedächtnis des großen Dirigenten und Wagnerapostels einen längeren Nachruf. Nach einer Rekapitulation seines äußeren Lebens einschließlich der segensreichen Wirksamkeit in Karlsruhe und München, gibt er ein Bild des prächtigen, warmblütigen und bedeutenden Menschen. Er berührt „die übergroße Güte und Freundlichkeit Mottls, der keinem, der ihn ernsthaft um etwas bat, ‚Nein' sagen konnte. Bat einer um Urlaub: Aber natürlich! Genehmigt! Oder vielmehr befürwortet! Denn zu genehmigen hatte Mottl nichts. Mottl war zu gut. Er wollte keinen Streit, keine Debatten. Nur glattes, freudiges Arbeiten. Er wollte dann schon sehen, wie er mit dem Repertoire ohne den urlaubssüchtigen Sänger auskam. Durch solche Schwäche ergaben sich aber mit der Zeit unhaltbare Verhältnisse." Unter seinem Direktorat wuchs das Münchner Operninstitut, gewannen die Aufführungen im Prinzregenten-Theater an Ansehen und bildeten ein Gegengewicht gegenüber den Bayreuther Festspielen. Universelle Bildung, unermüdliche Arbeitskraft waren nicht die geringsten seiner Tugenden. „Er arbeitete von früh bis spät. Rastlos und ohne das geringste persönliche Bedürfnis für sich. „Mottl braucht für sich nur eine Zigarette und eine Droschke," sagte Possart einst von ihm. Die Droschke war für Mottl nicht gefährlich, wohl aber die Zigarette! Arbeit und Zigaretten ruinierten ihn." Was er noch als Direktor der „Akademie der Tonkunst" leistete, mit welcher Hingabe er sich seiner Schüler annahm, ergänzt das Bild dieser wundervollen Künstlerpersönlichkeit, deren Größe München vielleicht erst jetzt völlig verstehen wird, nachdem seine Augen sich für immer geschlossen. — Die Trauerfeier gestaltete sich zu einer großartigen Kundgebung; neben der musikalischen Intelligenz waren auch die Spitzen der Behörden vertreten; der Reihe nach sprachen am Sarge: der Generalintendant von Speidel, Direktor Bußmeyer, Konzertmeister Ahner, Kammermusiker Endres, Richard Strauß, Victor Gluth, Dr. Kilian, Dr. Mohr und Dr. Dillmann. Der Trauermarsch aus der „Götterdämmerung" vom Hoforchester unter Franz Fischers Leitung vorgetragen, beschloß den denkwürdigen Trauerakt.

NEUE FREIE PRESSE (Wien), 4. Juli 1911. Ernst Decsey gedenkt des jungen Wiener Musikers, der sich mit heller Begeisterung in den Strudel der Wagnerströmung stürzte; der den akademischen Wagner-Verein mitbegründete und der bis in die letzte Zeit nichts mehr wünschte, als in Wien wirken und leben zu können. Der Verfasser spricht über den bewunderungswerten Dirigenten und Interpreten Wagners und Mozarts, Schuberts und Bruckners, deren österreichisches Idiom keiner besser verstand wie er. „Mit Mottl schied ein prächtiger, warmherziger Mensch aus dem Leben, und ein wahrhafter Künstler seiner Zeit, ein Träger der Bayreuthschen Idee, der es deshalb wurde, weil er ganz ihr Diener war."

BERLINER BÖRSEN-COURIER (Berlin), 5. Juli 1911. J. C. Lusztig nimmt sich Felix Mottls Direktionskunst zur Grundlage eines Feuilletons. „Mottls Direktions-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kunst war eine rein persönliche Herzensangelegenheit. Man darf das Wort anwenden, weil bei ihm das Technische in der Ausübung seiner Kunst weit hinter das seelische Moment zurückgetreten ist. Er hatte nichts, aber auch gar nichts von der großen Attitüde der Modedirigenten an sich. Seine massige Gestalt, das Eckige und Kantige in seinem Auftreten äußerte sich unleugbar auch in der äußeren Art, wie er das Orchester führte. Sein großes Geheimnis war sein heißes musikalisches Herz. Die Tonsprache Wagners ist ihm zum eigenen Ausdruckswert geworden, und wie er in jungen Jahren schon sein musikalisches Glaubensbekenntnis nach der besonderen Art des Bayreuther Meisters formte, so ist es ihm im Laufe der Zeit zum Lebensinhalt geworden. Wer Mottl als Dirigenten beurteilen will, darf nicht an seine Tätigkeit als Ausdeuter der klassischen Werke unserer großen Meister im Konzertsaal denken. Dort war er nur der sichere Dirigent. Vor den Partituren Wagners aber war er ein Neugestalter. Es hat sogar eine Zeit gegeben, wo Felix Mottl als Konzertdirigent „unmodern" war. Erst die letzten Jahre sahen ihn wieder in den großen Musikstädten des Reiches als Leiter symphonischer Werke. Kein Zweifel, er hat auch sie mit Meisterhand geleitet, ihren Inhalt getreulich wiedergegeben. Aber das letzte, das Persönliche, gab er doch nur in und durch Wagner."

BERLINER TAGEBLATT (Berlin), 3. Juli 1911. Außer einem Nekrolog Leopold Schmidts enthält das Blatt (4. Juli) eine Plauderei von Adolf Winds: „Aus Mottls Karlsruher Zeit." Er spricht von der Zeit, als es noch galt, für Wagner zu kämpfen und der Karlsruher Intendant von Putlitz dem wagemütigen jungen Mottl sagen durfte: „Mit dem Ring bleiben Sie mir vom Leibe, den gebe ich nicht, auch haben wir keine Dekorationen." Von dem glühenden Wagnerianer heißt es da: „Die Ideenwelt des Meisters war die seine, er haßte Hebbel und pries Kleist; er machte für Nietzsche, der damals noch wenig bekannt war und den Fall Wagner noch nicht geschrieben hatte, die lebhafteste Propaganda, sein Gespräch in diesen jugendlichen Jahren drehte sich um Wagner, nur um Wagner, in einem Ton, wie der Geliebte von der schwärmerisch Geliebten spricht; und mochte man auch täglich mit ihm zusammenkommen, man wurde seiner Begeisterung nicht müde, die aus der lautersten Quelle floß; sein Überschwang hatte etwas Gewinnendes, Kindliches, doch besaß er Geist genug, seinem Gegenstand fort und fort neue Seiten abzugewinnen. Nur mit einem hielt er zurück und gab es scheu im vertrautesten Freundeskreise preis: wie er seine Oper ‚Agnes Bernauer', die in Augsburg spielte, dem Meister zur Beurteilung überreichte und beim Abschied ein versiegeltes Kuvert eingehändigt bekam, das Wagners Urteil enthielt. Mottl mußte schwören, es erst nach dem Tode des Meisters zu eröffnen. „Kaum saß ich im Waggon," erzählte Mottl, „erbrach ich das Siegel. Was enthielt das Kuvert? Die Statuten des Tierschutzvereins in Augsburg, dessen zufälliges Mitglied Wagner war." Mottl empfand in diesem Scherz nur die väterliche Hand, die liebt, wo sie züchtigt. Um ihn an Karlsruhe zu fesseln, stieg er von Würde zu Würde. Pollini, der ihn auch einmal gewinnen wollte, rief entrüstet aus: „Den machen sie dort noch zum Thronfolger!"

DER TAG (Berlin), 4. Juli 1911. Carl Krebs widmet dem entschlafenen Meister-Dirigenten einen dessen Bedeutung entsprechenden, sein Wirken beleuchtenden Nachruf. „Man hatte bei ihm das Gefühl, einer innerlich gefestigten, musikalischen Persönlichkeit gegenüberzustehen, einem Manne, der eine Komposition zwar intellektuell durchdrang, der seine wesentlichsten Impulse aber von seiner Natur, von seinem Herzen und von seinem Instinkt empfing. Alles, was er darstellte,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

strömte eine wunderbare Ruhe aus." Über dasselbe Thema spricht ferner J. C. Lusztig in der B. Z. am Mittag (Berlin), 3. Juli 1911. Allgemeine Nachrufe bringen außerdem: Frankfurter Zeitung (Frankfurt a. M.), 5. Juli 1911. Von S. — Leipziger Neueste Nachrichten (Leipzig), 3. Juli 1911. Von Walter Niemann. — Berliner Börsen-Courier (Berlin), 3. Juli 1911. Von J. L. — Vossische Zeitung (Berlin), 4. Juli 1911. — (Mitteilung der beabsichtigten Ernennung Mottls zum Ehrendoktor durch die Universitäten München und Heidelberg.) — Der Montag (Berlin), 3. Juli 1911. — Deutsche Zeitung (Berlin), 4. Juli 1911. — Tägliche Rundschau (Berlin), 3. Juli 1911. — Neue Badische Landeszeitung (Mannheim), 3. Juli 1911. — Einen Artikel aus der Feder Felix Mottls, zur Zeit seiner Dirigententätigkeit im New-Yorker Metropolitan-Theater für eine amerikanische Zeitung verfaßt, gibt Der Tag (6. Juli 1911) wieder. Mottl erzählt darin mancherlei von Wagner, plaudert von der Zeit, da er als junger Musiker in Wien mit dem Meister zum erstenmal zusammenkam, und von den Bayreuther Geschehnissen 1876, soweit er daran beteiligt war. — Einen ausführlichen Bericht über die Münchner Trauerfeier gibt die Norddeutsche Allgemeine Zeitung (Berlin), 7. Juli 1911. In Ulm, wo Mottls Leiche seinem Willen gemäß eingeäschert wurde, hatten sich die nächsten Angehörigen und Freunde eingefunden. Dr. Paul Marsop hielt die Gedächtnisrede, in der er besonders hervorhob, wie Mottl der legitime Erbe vom Dirigentengenie Hans von Bülows gewesen wäre, wie hoch ein Richard Wagner, ein Liszt sein hochbedeutendes Können und Wirken eingeschätzt hätten — und wie das tückische Leiden, das dem Leben des Meisters ein vorzeitiges Ende bereitete, nicht zum wenigsten dadurch verursacht und gesteigert worden wäre, daß man seine stets opferfreudige, hingebungsvolle Arbeit durch Unverstand, Kleinlichkeit und noch Schlimmeres in ihrer Entfaltung hemmte und schädigte. „Mottl sei in der Geschichte der musikalischen Entwickelung der Neuzeit ein Ehrenplatz gesichert; unter ideal Gesinnten würde sein Andenken dauernd fortleben!"

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), No. 27. „Felix Mottl †". Von August Spanuth. Von Mottls musikalischem Charakteristikum sagt der Verfasser: „Natürlich war Felix Mottl ein begeisterter musikalischer Fortschrittsmann gewesen; aber es wäre Torheit, zu behaupten, er sei das bis zu seinem Tode geblieben. Er ist vielmehr — genau genommen — über seine Ideale Wagner, Liszt und Berlioz nie hinausgegangen. Er war nicht konservativ und nicht eigensinnig genug, um den Modernsten offen entgegenzutreten oder ihnen die Chancen zu verderben, doch festgesetzt in seinem Herzen hatte sich keiner von ihnen, weder Strauß noch Mahler, weder Delius noch Debussy." Er hatte einen Instinkt für die Wahrhaftigkeit in der Kunst, eine Witterung für die Heuchelei. „So wird Mottl wohl in so manchem modernsten Werke lediglich gekünstelte Originalitätssucht vermerkt haben, wo Leute ohne eigene enttäuschende Erfahrungen noch spontan-Empfundenes zu hören glauben. Daher Mottls Mangel an Enthusiasmus für die jüngste Schule, respektive Schullosigkeit."

LE FIGARO (Paris), 3. Juli 1911. Henri Quittard beklagt den Hingang dieses echten und für französische Kunst sehr empfänglichen Musikers, der für die Verbreitung der Werke Berlioz' sehr entschieden wirkte und für die neuere Produktion (Hillemacher, Chabrier) mit Wärme eintrat. Mottls Konzertbesuche in Paris seien unvergessen und haben einen tiefen und nachhaltigen Eindruck hinterlassen. Ähnlich äußert sich noch Adolphe Julien im Journal Des Débats (Paris), 4. Juli 1911.

Gustav Kanth

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

328. **Alexander Wheelock Thayer**: Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Originalmanuskript deutsch bearbeitet von **Hermann Deiters**. 3. Band. 2. Auflage. Mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Verfassers neu bearbeitet und ergänzt von **Hugo Riemann**. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 12.—.)

Thayer's monumentales Werk, die Grundlage der Beethovenforschung, ist nun in vollständiger Form wieder allgemein zugänglich. Nachdem Deiters und sein Nachfolger Riemann Thayer's nur bis zum 3. Band gediehene Arbeit fortgeführt und bis zum Tode Beethovens ergänzt hatten, war es nötig geworden, die inzwischen vergriffenen drei ersten Bände in neuer Auflage, vermehrt und verändert entsprechend den letzten Forschungsergebnissen herauszugeben. Die Veröffentlichung des 1. Bandes in der neuen Fassung hat noch Deiters besorgt; der 2., von Riemann revidierte, ist vor einiger Zeit hier besprochen worden; der 3., für den Vorarbeiten von Deiters nicht mehr vorhanden waren, liegt jetzt vor. Riemann ist demnach der erste von den drei Autoren, der das Erscheinen des vollständigen Werkes erlebt hat. Seiner außerordentlich schwierigen Arbeit muß auch diesmal aufrichtige Anerkennung gezollt werden. Riemanns Fleiß, seiner Geschicklichkeit in der Aufspürung neuen Quellenmaterials verdanken wir die Bekanntgabe der Korrespondenz Clementi's mit seinem Associé Collard, durch die auf manche Ereignisse des Jahres 1810 neues Licht fällt. Es muß jetzt als wahrscheinlich gelten, daß Beethoven in diesem Jahre die Absicht hatte, Therese Malfatti zu heiraten. Dagegen ist es auch Riemann nicht gelungen, den überzeugenden Nachweis zu führen, daß Therese Brunswick die Adressatin des Briefes an die „unsterbliche Geliebte" ist. Riemann verlegt diese Episode in das Jahr 1812, ohne damit mehr als eine neue Hypothese zu geben. Da die ganze Streitfrage durch die heutige Veröffentlichung des neuaufgefundenen Liebesbriefes (vgl. Seite 136ff.) wohl als erledigt gelten darf, brauche ich hier auf Riemanns Begründung seiner Annahme nicht näher einzugehen. Wertvoll dagegen sind die Ausführungen über die Bettina-Briefe, über Beethovens Beziehungen zu Goethe und Varnhagen sowie die Bezugnahme auf Beethovens Korrespondenz mit Gottfried Christoph Härtel. Auch daß Riemann sich bestrebt hat, an Stelle der in ein solches Buch nicht hineinpassenden ästhetischen Würdigungen der Werke Hinweise auf Skizzen und chronologische Nachweise zu geben, sei mit Dank anerkannt. Einzelne Flüchtigkeiten in der Textbehandlung, wie die zweimalige und dabei jedesmal andere Notiz über den Komponisten Fuß (S. 457 und 485), die sechsmalige falsche Vorzeichnung H-dur statt Fis-dur (S. 172) u. dgl. sind in anbetracht der großen Arbeitsleistung verzeihlich und werden hoffentlich bei einer späteren Auflage verschwinden. Auch müßte eine Hornstimme, die einzeln zitiert wird (S. 402, Trio der A-dur Symphonie), dem Klang, nicht der Partitur-Notation entsprechend aufgezeichnet werden, namentlich wenn die Angabe der Stimmung fehlt. Doch das sind Einzelheiten, die den Wert des Ganzen nicht schmälern können. Die Hauptsache bleibt, daß das wichtigste Material zu Beethovens Lebensgeschichte in geschlossener Form, chronologisch angeordnet und von zuverlässiger Hand gesichtet, vorhanden und jedem erreichbar ist. Für die große Mühe, der sich Riemann zu diesem Zwecke unterziehen mußte, darf er des aufrichtigen Dankes aller Beethovenfreunde sicher sein. Vielleicht entschließt sich der Verlag noch zur Herausgabe eines Generalregisters für das jetzt im ganzen ungefähr 3000 Seiten umfassende Werk. Die Benutzung würde dadurch ungemein erleichtert werden, zumal da der von Deiters herausgegebene 1. Band auch in der Neuausgabe ohne Register geblieben ist. Paul Bekker

329. **Bernhard Ulrich**: Die Grundsätze der Stimmbildung während der a cappella-Periode und zur Zeit des Aufkommens der Oper 1474—1640. Verlag: A. Theuerkorn, Leipzig-Vo., 1910. (Mk. 4.—.)

Das vorliegende Buch ist eine erfreuliche Ausnahmeerscheinung in der immer mehr anschwellenden Literatur über Gesangskunst. Eine solche interessante historische Arbeit ist wertvoller und verdienstlicher als die subjektiv gefärbten und meist sehr fragwürdigen „Methoden", die immer und immer wieder mit dem Anspruch auftauchen, das Tonbildungsproblem endgültig zu lösen. Auf Grund reicher Literaturkenntnis und eingehenden Quellenstudiums entrollt der Verfasser ein geschichtliches Bild der Gesangspädagogik in einem mehr als anderthalb Jahrhunderte umfassenden Zeitraum und verrät dabei zugleich einen genauen Einblick in das Wesen der Gesangskunst überhaupt. Sein Buch soll, wie er (S. 116) sagt, Goldschmidts „Italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts" ergänzen und auf Grund von Quellen, die Goldschmidt nicht vorlagen, ins 16. Jahrhundert zurückgeführt werden. Durch ausführliche Quellenzitate im lateinischen, französischen, spanischen, italienischen und deutschen Urtext wird der Leser in den Stand gesetzt, die Darstellung des vielbelesenen Verfassers selbst nachzuprüfen. Für eine zweite Auflage würde sich neben der Tilgung der leider zahlreichen Druckfehler vielleicht eine chronologisch geordnete Zusammenstellung der Literaturangaben nebst biographischen Notizen über die Verfasser am Anfang oder am Schluß des Buches empfehlen.

Aus dem reichen Inhalt des Buches, dessen eingehendes Studium allen heutigen Gesanglehrern wärmstens zu empfehlen ist, kann ich im Folgenden nur interessante Einzelheiten hervorheben. Während im Mittelalter die Gesetze der Stimmbildung ausschließlich mündlich überliefert wurden, machte der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts lebende Magister der Theologie, Conrad von Zabern, in seinem 1474 erschienenen Traktat „De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum" wohl als erster den Versuch, die neuerfundene Buchdruckerkunst in den Dienst der Gesangtheorie zu stellen. Aber erst im folgenden Jahrhundert entwickelte sich eine reichere Literatur über diesen Gegenstand, als deren relativ bestes Ergebnis Ulrich den 1562 erschienenen „Discorso della Voce" des Neapo-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

litaner Arztes und Sängers Maffei bezeichnet. Diesen ersten Theoretikern waren Nachahmung und Übung die Grundlagen des Gesangunterrichtes (S. 4). Zacconi (1555—1627) bezeichnet ausdrücklich die Kritik des eigenen Ohres als maßgebend für den Sänger (S. 9), und Maffei empfiehlt angelegentlich das Echo als Hilfsmittel der Selbstkontrolle beim Singen (S. 10). Schon Conrad von Zabern trennt mit Bewußtsein „die Ästhetik des Singens von dem einfach musikalisch-richtigen Gesange" und Maffei „setzt die Schule des Tönetreffens und des Singens nach Noten als erledigt voraus" (S. 17). In dem Mönch Mersenne (1588—1648) begegnen wir bereits einem genaueren Kenner der Physiologie und der Obertöne (S. 11f.). Hygienische Maßregeln besonderer, oft drolliger Art empfehlen Doni (1593—1647), Maffei, Cerone (geb. 1566), Mersenne und Michael Prätorius (1571—1621). Der letztgenannte hat sich auch eingehend mit den stimmbildnerischen Grundsätzen der Antike (Plutarch, Cicero, Quintilian) befaßt. Hübsch sind die verschiedenen Autoren entnommenen Vorschriften über die Körperhaltung des Sängers. „Der Sänger singe mit der Stimme, aber nicht mit den Bewegungen seines Leibes. Keine anderen Bewegungen sind dem Sänger gestattet als die mit der Glottis. Der Sänger muß wie eine Bildsäule dastehen. Seine Haltung sei aufrecht und anmutig, ganz und gar untadelhaft" (S. 33). Die „durchgängige Meinung dieser Zeit, daß der Timbre der Stimme vorzüglich von den organischen Säften abhänge" (S. 36), zeigt den Tiefstand der damaligen Naturwissenschaft. Als mangelhafte Klangfarben finden wir Nasenton, Kehlton und Zahnton bei verschiedenen Schriftstellern aufgezählt (S. 39). Die Resonanz findet Mersenne in der Brusthöhle und im Ansatzrohr (45f.). Auch Rossettus (1529) und Canutius (1610) „waren sich einigermaßen klar über die Wichtigkeit des Ansatzrohres für das Klanggepräge, und erkannten Gaumen und Lippen augenscheinlich als besondere Resonanzfaktoren" (S. 46). Fabricius erwähnt 1601 etwas unklar die Nasenresonanz. Eine sehr weite Mundöffnung wird von den meisten Theoretikern verworfen; eine Halberstädter Schulordnung von 1602 empfiehlt sogar mit geschlossenem Munde zu üben (S. 50). Im allgemeinen herrscht die Ansicht, daß ein einwandfreies Klanggepräge wohl erlernbar sei, aber nur auf Grund guter Naturanlage; und schließlich spielt der Unterricht durch Vorsingen die Hauptrolle, weil, wie Diruta treffend sagt, „die Stimme nicht aufgeschrieben werden kann, sondern mit dem Ohr erfaßt werden muß." Rossettus und Cerone empfehlen die ersten Gesangstudien in der Mittellage, mit halber Tonstärke und mit mäßigem Atem zu beginnen, huldigen also dem auch heute noch von verständigen Gesanglehrern befolgten Grundsatz des juste milieu. Auch Conrad v. Zabern, Cerone, Doni, Calvisius und andere bekämpfen das „Brüllen" ausdrücklich (S. 54); aber auch das schwächliche, nichtssagende piano wird verworfen (S. 55). Merkwürdigerweise erlaubt Zacconi das Schreien gerade während der kritischen Zeit der Mutation (S. 56). Bezüglich der Atemtechnik empfahlen die alten Meister Sparsamkeit im Luftverbrauch und Geräuschlosigkeit des Einatmens, scheinen sich aber mehr mit der künstlerischen „Atemeinteilung" als mit den physiologisch-technischen Grundlagen der Atmung befaßt zu haben. Das als minderwertiger Triller erklärte Tremulieren wird von Gafori und Rossettus getadelt (S. 63), aber von Doni als gewolltes Ausdrucksmittel erlaubt (S. 64). Wie die Dynamik als Vortragsmittel bewertet wurde, ist auf S. 71—78 eingehend dargestellt.

Bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts waren die Sänger der Diskantpartieen teils Knaben, teils besonders geschulte, falsettierende Männer (S. 79). Caccini (1550—1618) lehnt den Gebrauch der Fistelstimme ab, und auch Zacconi hat viel an den „Kopfstimmen" auszusetzen (S. 82f.). Mit dem Aufkommen der Kastraten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verfällt die Kunst des Fistulierens (S. 84). 1597 schreibt der italienische Arzt Codronchius, „daß es allgemein gebräuchlich geworden sei, Knaben zu entmannen, wodurch sie, wenn sie heranwachsen, in den Besitz einer sowohl hohen wie auch starken Stimme gelangen" (S. 84). Padre Soto trat 1562 als „soprano" in die päpstliche Kapelle ein und ist somit der erste nachweisbare Kastrat dieser Körperschaft; wahrscheinlich aber gab es schon vor ihm Kastraten in der Kapelle (S. 86). Bei den Männerstimmen galt allgemein die Brust-stimme als das Hauptregister; Zacconi nennt sie die „natürlichste Stimme". Bei Glarean findet sich der Begriff Bariton 1547 im „Dodekachordon". Hohe Tenöre scheinen häufiger gewesen zu sein als heutzutage; die „voix mixte" war in allen Männerstimmgattungen entwickelt, wie Zacconi, Calvisius und andere bekunden (S. 89ff.). Im allgemeinen war im 16. Jahrhundert der Umfang einer Dezime für jede Stimmgattung die Regel; er wurde indes häufig durch die „Diminutionen", d. h. durch ornamentale Ausschmückungen der Gesangssolisten erweitert (S. 93).

Die pädagogische Stufenfolge (z. B. bei Cerone) war, wie auch vielfach heute noch: Solmisation (Treffübungen), Vokalisation auf verschiedenen Selbstlautern und Textsingen. Die Schulkompendien überspringen meistens das speziell für den Koloraturgesang berechnete Vokalisieren (Diminuieren) (S. 103). Die vielfach verbreitete Ansicht, daß das Streben nach einer genauen und richtigen Aussprache im Gesang erst eine Errungenschaft der neueren Zeit sei, wird durch viele Zitate aus den Schriften der alten Meister widerlegt, worin sie gegen die Willkür der Koloratursänger in diesem Punkte Verwahrung einlegen (S. 105ff.). Rossettus gibt der allzuweiten Mundöffnung und der klaffenden Rachenhöhle schuld an der Undeutlichkeit der Aussprache, Fabricius fordert Exaktheit der Zungen- und Lippenbewegungen. In Deutschland sang man nicht durchweg dialektfrei, was Conrad v. Zabern und andere beklagen. Vincentino rät den Komponisten, in den verschiedenen Stimmlagen bestimmte Vokale anzuwenden. Zumeist werden a, e und o für die sonoren Vokale erklärt und bei den Koloraturen bevorzugt; dadurch wird natürlich der Text unter Umständen vergewaltigt. Nach Ulrichs Meinung war es in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit dem Textgesang nicht sonderlich bestellt; man vokalisierte am liebsten auf dem Vokal a, den man für den leichtesten hielt. Dagegen ist bei

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Maffei o der Koloraturvokal; Zacconi und Caccini bevorzugen i und u, Hermann Finck i und e. Über die Technik der Tonverbindung in den Koloraturen finden wir eingehende Vorschriften. Die Einschiebung des h in gebundenen Passagen wird ebenso wie das Tonverwischen verworfen; einige Meister empfehlen das „marcato". Obgleich der pädagogische Grundsatz, vom leichteren zum schwereren allmählich fortzuschreiten wohl im allgemeinen geltend war, stellt Ulrich doch ein ziemlich planloses Durcheinander der Übungen bei Ganassi, Ortiz, Rognoni und anderen fest und erklärt es damit, daß diese „Diminutionssammlungen" weniger als methodische Übungsbücher gedacht waren, als vielmehr der Kompositions- und Improvisationstätigkeit des Sängers zu Hilfe kommen sollten (S. 134). Im allgemeinen bedienten sich die Gesanglehrer des 16. Jahrhunderts weniger, einfacher Formeln, die sie allmählich transponierten. Das einzige Werk, aus dem sich ein genaues Bild einer progressiven Schule der Geläufigkeit für die Gesangskunst jener Zeit gewinnen läßt, bleibt nach Ulrich vorläufig „Il vero modo di diminuir" von Girolamo dalla Casa. Aus diesem 1584 in Venedig erschienenen Buche gibt der Verfasser in dem Schlußkapitel seines Werkes zahlreiche Notenbeispiele, die in Erfindung und Anordnung die Hand eines sehr geschickten Pädagogen verraten.

Zweifellos hat Ulrich das Verdienst, eine Anzahl wichtiger Quellen für die Geschichte der Gesangskunst erschlossen zu haben. Aus seinem Werk geht mit Klarheit hervor, daß eine Scheidung zwischen „Tonbildung" und „Gesangunterricht", die man seit Müller-Brunow heute vielfach für angebracht hält, in der von ihm behandelten Periode der Gesangskunst niemals bestanden hat.

Ernst Wolff

330. **Wilh. Jos. von Wasielewski:** Die Violine und ihre Meister. 5. Aufl. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 10. —.)

Der beste Beweis für die Unentbehrlichkeit dieses klassischen Buches ist die rasche Aufeinanderfolge der Auflagen. Bereits sechs Jahre nach der vierten, die zum ersten Male von Waldemar von Wasielewski, dem Sohne des hochverdienten Verfassers besorgt worden ist, ist diese fünfte, die wieder vermehrt und verändert ist, notwendig geworden. An 100 neuaufgenommene Geiger zeigen, wie sehr der Herausgeber das Buch auf der Höhe zu erhalten sucht. Aufzunehmen wäre z. B. auch noch Bleuer, der langjährige Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters, der von Hans v. Bülow ganz besonders geschätzt wurde. Nicht aus Kleinigkeitskrämerei, sondern im Interesse der Sache sei Folgendes bemerkt. Es genügt nicht mehr, daß bei den Geigenkomponisten des 17. und 18. Jahrhunderts nur die von Alard herausgegebenen Sonaten zitiert werden. Moffats Meisterschule enthält 30, nicht 24 Sonaten. Paganini's Sonatinen sind heute nur noch in der Gülzowschen Ausgabe (bei Simrock) zu spielen. A. Tottmanns Führer durch den Violinunterricht darf heute kaum noch trefflich genannt werden. Lalo und Tor Aulin haben nicht zwei, sondern drei Violinkonzerte veröffentlicht. Bei Franz Berwald war zu bemerken, daß neuerdings für ihn als Komponisten Henri Marteau nachdrücklich eintritt. Sehr empfehlen möchte ich, das Verzeichnis der Violinschulen zu ergänzen; die Schulen von Emil Kroß und Thomas, zwei der trefflichsten pädagogischen Werke der Neuzeit, durften auch in einem nicht auf Vollständigkeit Anspruch machenden Verzeichnisse nicht fehlen. In dem ersten Teile der alphabetischen Liste (A — J) fehlen gut 25 Schulen. Im Index (und demnach auch in dem Buche) vermisse ich endlich die Namen Karl Wittings und Gustav Jensens, die sich beide um die Herausgabe älterer Violinwerke sehr verdient gemacht haben. Für die 6. Auflage wird sich überhaupt eine Revision der bibliographischen Notizen empfehlen, eine Arbeit, die freilich ohne Benutzung der Deutschen Musiksammlung bei der Königl. Bibliothek in Berlin nicht möglich ist.

Wilhelm Altmann

331. **Ferdinand Braunroth:** Ursache und Wirkung in der Tonartfolge (Modulation), mit besonderer Berücksichtigung derjenigen Akkorde, welche die Grenztöne des Tonartsystems enthalten, und Rechtschreibung in der Harmonik. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Eines der schwierigsten Kapitel in der Harmonielehre ist das der Modulation. Der Schüler soll von einer Tonart nach einer ganz entfernt liegenden anderen Tonart schnell und ungezwungen modulieren lernen. Das Schnelle ist ebenso schwierig wie das Ungezwungene; beides steht einander sogar im Wege, denn was rasch bewerkstelligt werden soll, wird nur selten elegant ausfallen. Daher kommt es, daß man gerade auf dem Gebiete der Modulationslehre in den Harmoniebüchern die verschiedensten Auffassungen und zum Teil leider die mannigfachsten Ausflüchte verzeichnen kann. Dem will nun der Verfasser radikal abhelfen. Er versucht, eine Lehre zu liefern, die „nicht auf gewissen mehr oder minder persönlicher Meinung entsprungenen Anweisungen fußend und bei der ersten besten Gelegenheit versagend, sondern eine solche, welche einwandfrei und zuverlässig, auf unumstößlichen, mit der Praxis Hand in Hand gehenden Gesetzen ruht". Was er vor allem angreift, das ist das bisherige leichtsinnige Verfahren mit der „harmonischen Umdeutung". In acht sehr geschickt ausgesuchten Beispielen zeigt er uns die Irrwege und die Unmöglichkeiten, die sich ergeben müssen, wenn man auf die harmonische Akkordumdeutung sich verläßt. Wobei die Tatsache hervortritt, daß besonders das freie Eintreten der neuen tonischen Terz störend wirkt; zumal in einem solchen Falle die Vorbereitung von Dur resp. Moll durch nichts angedeutet erscheint. Braunroth leuchtet sehr feinsinnig in das dunkle Gezweige hinein und verfährt oft einwandfrei psychologisch und geistvoll. Er zeigt, daß ein Akkord, z. B. Cdur nicht nach jedem anderen Akkord beliebig gedeutet werden darf und plädiert dafür, daß dem vorliegenden Akkord nur diejenige harmonische Bedeutung zugesprochen werde, die er durch das Vorangegangene erhalten hat. Und er stellt Gesetze und Tabellen auf, die das lose Material festigen und für den Lernenden und Lehrenden gefügig machen sollen. Es gelingt ihm auch — man darf sagen das meiste — in außerordentlicher Weise. Zum mindesten ist mit diesem Buch für die harmonische Analyse dem Unkundigen ein gediegenes Handwerkszeug, ein

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schlüssel, geliefert und der musikalischen Rechtschreibung ein Damm gesetzt worden. Daß sich vieles noch besser und vielleicht einzig gut mit der Intuition machen und deuten läßt, weiß der Verfasser auch, aber es kam ihm darauf an, Gesetze festzulegen. Die Schrift ist vor allem den Lehrern zu empfehlen. Doch darf nicht verhehlt werden, daß die Art, nur vom Vorangegangenen auf den zu analysierenden Akkord zu schließen, auch manches gegen sich hat. Warum soll man durchaus von D-dur nach c-moll nicht, wie folgt, übergehen?



D-dur hat genügend Dominantkraft zur Dominante von c-moll in sich, genau soviel wie zur Dominante von C-dur. Oder: warum sollte eine Fortsetzung, wie die folgende unnatürlich sein?



Ferner: Warum muß C-dur nach A-dur unbedingt als GIV gedeutet werden? Die Akkorde sind einander, wenn sie plötzlich sich folgen, so fremd, daß sie einfach keine Deutung vertragen. Sie sind eben was sie sind: AI und CI; das sollte man sich nicht scheuen auszusprechen. Der Fehler liegt, wo es sich nur um Inspiratives handelt, im Deutenwollen. Solche Dinge sind ja auch nicht lehrbar und sie sollten nur vorsichtig in den Unterricht hineingezogen werden, weil sie leicht zur Manier verführen. Wir sehen hieraus, daß es verkehrt ist, nur nach dem Vorangegangenen zu schließen, ebenso wie es zu merkwürdigen und unhaltbaren Analysen führt, wenn man, wie Louis und Thuille in ihrer sonst unvergleichlichen Harmonielehre, dem Rückschluß vom Kommenden zu viel Spielraum gewährt; siehe deren Literaturbeispiele. Den Hauptwert des Braunrothschen Buches erblicke ich darin, daß es zur moralischeren Anwendung der Kunstmittel beiträgt. Vom verminderten Septimenakkord können wir bei Jadassohn lesen: „Das hauptsächlichste Mittel, um von irgendeiner Tonart aus jede andere schnell und leicht zu erreichen, ist der verminderte Septimenakkord." Wie förderlich ist hiergegen Braunroths Anschauung, daß dieser Akkord infolge seiner schillernden Natur für den Schüler gar nicht in Betracht komme. Was nun die Deutung der Akkorde betrifft, so wird der Lehrer, dem Rate Braunroths folgend, guttun, sich zumeist auf das Vorhergehende zu berufen und demgemäß auch bei Modulationen die Vorbereitung des Haupttones der neuen Tonart, der Terz nämlich, zu lehren. Bei heiklen Dingen kommt es allerdings immer auf den rein künstlerischen Instinkt des Lehrers an; stofflich aber wird das höchst interessante Werk Braunroths jedem Musiker viel bieten. Die deutliche Lücke in den bisherigen Harmoniebüchern ist nunmehr ein gutes Stück ausgefüllt.

332. **Arthur Pougin:** Musiciens du XIX. Siècle. Verlag: Librairie Fischbacher, Paris.

Die Reihe von Studien, die diesen Band füllen, ist nach den eigenen Worten des Verfassers eine Art indirekten Protestes gegen die ungesunden Lehren unserer sogenannten Reformatoren, deren Erfolg die Verneinung selbst und den Tod der Musik bedeutet, dieser Kunst, die geschaffen ist, zu trösten und zu rühren, und die in der Hand jener Ungläubigen nur darauf zielt, den Geist zu verderben und das Herz auszutrocknen, indem sie die Ohren zerreißt. — Der Verfasser nennt diese Neuerer Pedanten ihrer Anschauung und spricht ihnen eine rationelle Trockenheit zu. Die Musiker, die er in seinem Proteste behandelt, sind folgende: Auber, Rossini, Donizetti, Thomas, Verdi, Gounod, Massé, Reyer, Delibes. Die Franzosen bespricht er am weitläufigsten: sein Liebling ist Auber, über den er aber am wenigsten Sachliches zu sagen weiß. Klar gekennzeichnet sind Rossini's Vorzüge: Freiheiten der melodischen Form, natürlicher, kräftiger Ausdruck in den lyrischen Partieen, lebendiger Rhythmus und Erweiterung und Bereicherung des Orchesters. Über Verdi macht er die treffende Bemerkung: er sei der nationalen Begeisterung entgegengekommen; die Inspiration in seinen Erstlingswerken sei oft vulgär, der große Ruhm aber durch die späteren Opern vollauf berechtigt. Gounod nennt er mit übertriebenem Pathos das größte musikalische Genie Frankreichs und einen der größten Künstler überhaupt. Als dessen bedeutendste Opern bezeichnet er „Margarethe", „Romeo" und die „Königin von Saba". Er rühmt ihn auch als einen unvergleichlichen Meister des Liedes und stellt ihn neben Schubert. Interessant sind auch die Abschnitte über den weniger bekannten Komponisten Massé (1822—84) und über Ernest Reyer. Im ganzen sind Arthur Pougin's „Würdigungen" mehr biographisch als kritisch, und seine Tendenz wird nicht genügend durch tiefe Erkenntnis des musikalischen Problems unterstützt. Das Buch nimmt sich etwas merkwürdig aus, wenn man bedenkt, daß er den reinsten und vielleicht dauerhaftesten der neueren französischen Komponisten, César Franck, nicht einmal erwähnt und Berlioz, mit dem er offenbar nichts anzufangen weiß, nur einmal flüchtig nennt. Arno Nadel

333. **Eduard Bernoulli:** Aus Liederbüchern der Humanistenzeit. Eine bibliographische und notentypographische Studie. Mit 33 Notenbeilagen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910. (Mk. 3.50.)

Der Autor will mit vorliegender Arbeit einen Beitrag zur Geschichte des Liedes im 16. Jahrhundert liefern. Er weist einerseits auf das außerordentlich reiche Material hin, das in zahlreichen Handschriften und Originaldrucken auf diesem Gebiet vorhanden und durchaus noch nicht genügend ausgebeutet worden ist, andererseits aber auch darauf, daß man noch keine allgemein gültige Methode ihrer Herausgabe beziehentlich Modernisierung gefunden habe, um die Partituren leichter lesbar zu machen. Er hofft dazu brauchbare Anregungen gegeben zu haben. Auf diese selbst kann hier unmöglich eingegangen werden. Es handelt sich um Ver-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wendung oder Nichtverwendung der Originalschlüssel in den Neuausgaben alter Drucke oder Drucke nach Originalhandschriften, um Übertragung der Mensuralnotation in moderne Notenschrift, um Deutung heute nicht mehr gebräuchlicher Schlüsselformen und Schlüsselstellungen. Er selbst meint, „daß selbst recht geübte Partiturleser Schwierigkeiten über Schwierigkeiten finden, wollen sie sich nur eine äußere Vorstellung von den alten, ihnen noch so fremden Tonsätzen machen". Auch warnt er davor, moderne Tonartbezeichnungen ohne weiteres auch auf Lieder des 16. Jahrhunderts anzuwenden, weist auf die schwierige Anwendung von Hilfslinien hin, die so leicht zu Irrtümern verleitet usw., immer an der Hand wirklicher Beispiele. Um das vorhandene Notenbild eines Manuskriptes oder eines Altdruckes zu prüfen, muß man, nach seiner Ansicht, die verschiedenen Notenversionen ins Auge fassen: bei verschiedenen Sätzen zu demselben cantus firmus; beim Vergleiche eines und desselben Satzes in verschiedenen Dokumenten, endlich bei völlig frei ausgewählten vereinzelten Stücken. Bernoulli tut dies an zahlreichen Beispielen; er gibt selbst zu, nicht alle Zweifel behoben zu haben, weil noch nicht alles deutlich erhellt und erkannt werden konnte. Diese noch nicht gänzlich beseitigten Mängel beziehen sich auf den Rhythmus, auf die Art der Einfügung von Taktstrichen, auf die Lösung von Ligaturschwierigkeiten, auf Deutung und Verwendung von Alterationszeichen. Handelt es sich ja dabei nicht nur um einige der schwierigsten Fragen der Musikwissenschaft, sondern mit um die größten Schwierigkeiten der Wissenschaft überhaupt! Nach Angabe der hauptsächlich benutzten Fachliteratur und der zur Verfügung gestandenen wertvollen Handschriften und Drucke des 16. Jahrhunderts folgt nun die Partiturlegung der verschiedenen aufgefundenen Lieder in moderner Notation, mit ausschließlicher Verwendung unseres Violin- und Baßschlüssels, jedoch mit vorhergehender Angabe der Original-Schlüsselnotierung. Kurze Anmerkungen beleuchten und erleichtern die Art und das Verständnis des von Bernoulli angewandten Verfahrens. Diese Liedernotationen nehmen ungefähr drei Fünftel des ganzen Buches ein und bedeuten durch die gemeinverständliche Niederschrift alter Lieder einen Gewinn oder auch Wiedergewinn für die praktische Musik, ganz abgesehen von dem wissenschaftlichen Werte der Abhandlung. Kurt Mey

334. **Oskar Bie:** Klavier, Orgel, Harmonium. („Aus Natur und Geisteswelt", 325. Band). Verlag: B. G. Teubner, Leipzig.

Auf wenig mehr als 100 Seiten gibt dies Büchlein eine Charakteristik der Tasteninstrumente, als deren Kennzeichen der Verfasser das Vorhandensein der Töne bezeichnet, die hier bloß geweckt zu werden brauchen, während sie bei anderen Instrumenten erst erzeugt werden müssen. Die Geschichte des Klaviers von seinen ersten primitiven Anfängen bis zu seiner modernen Vollendung wird knapp, aber mit liebevollem Eingehen auf die kulturhistorische Bedeutung des Instruments in seinen verschiedenen Entwickelungsphasen behandelt; ebenso umfassend, aber konzis gefaßt ist der Abschnitt über die Orgel; das Harmonium als ein verhältnismäßig junges Instrument, dessen Entwickelung die Zukunft erst bringen muß, kommt im Vergleich zu den beiden anderen ziemlich kurz weg. Schön und bewegend berührt die von liebevoll sorgfältigem Eingehen auf das Wesen der alten Zeiten beseelte Darstellung, die mit Recht auch mehrmals begeistert und schwungvoll wird; sehr schön wird über Beethoven, den Entdecker der Seele des Klaviers (S. 36), gesprochen; ebenso über die Majestät der Orgel (S. 53ff.), über deren künstlerische Eigenart kaum besser geurteilt werden kann. So ist das Buch durch Fülle des Inhalts, Knappheit der Form und sachlich wie stimmungsvoll gleich schöne Darstellung ausgezeichnet.

335. **J. W. Bruinier:** Das deutsche Volkslied. („Aus Natur und Geisteswelt", 7. Band). Verlag: B. G. Teubner, Leipzig.

Die schon so bald nach dem Erscheinen der dritten notwendig gewordene neue Auflage rechtfertigt am besten den Wert und die Bedeutung dieses liebenswürdigen Handbüchleins. Willig hat der Verfasser Anregungen und Vorschläge beachtet und das Buch sonach auch für diese vierte Auflage teilweise umgearbeitet; allein man darf hier wohl sagen, jede neue Zugabe erhöht nur noch den Wert, den das Werk seiner ganzen Anlage und Ausführung nach von Anfang schon besessen hat. Wissenschaftliche Gründlichkeit und warme, mitunter begeisterte Herzlichkeit des Empfindens verbinden sich auch jetzt mit einer im schönsten, edelsten Sinne volkstümlichen Darstellung. Wie deutlich und einleuchtend ersteht vor dem Leser die in allen ihren Phasen bedeutungsvolle Entwicklung des deutschen Volksgesanges. Der nicht immer klar zutage liegende, von dem Gefühl oder Gemüt jedoch leicht zu ahnende tiefe Zusammenhang zwischen der jeweiligen Form der Volkslieder eines Zeitalters und dem Gefühls- und Herzensleben des Volkes wird in einem jeden Kapitel gründlich offenbar. Der Stand des Sängers als Beruf erscheint immer wieder, von den geänderten Verhältnissen sich abhebend, glücklich gekennzeichnet. Die in manchen Charakteren verkörperten nationalen Grundeigenschaften werden ganz besonders schön beleuchtet; hier sei namentlich auf die Besprechung des Wesens Hildebrands (S. 67 und 68) hingewiesen. So bietet das Büchlein immer von neuem wertvollen Aufschluß und Anregung in Fülle.

Dr. Egon v. Komorzynski

MUSIKALIEN

336. **Otto Taubmann:** Zwei Gedichte für sechsstimmigen gemischten Chor (ohne Begleitung). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 2.—, Chorstimmen je Mk. 0.60.)

Zwei trefflich gearbeitete, wirkungsvolle Chöre, die ihre Abnehmer sicher finden werden. Doch kann man nicht sagen, daß sich in ihnen die Besonderheit des Komponisten der „Deutschen Messe" stark verrät. Die nicht eben hervorragenden Texte von Alexander Kaufmann und Heinrich Zeise mögen das zum Teil verursacht haben. Im einzelnen interessiert manche treffende Tonmalerei, so im ersten Chor, der „Einsamen Tanne", das Kichern und Schwätzen der nie-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

drigen Sträucher, im zweiten „Abendruhe", der eigenartige Schrei des Uhus, der gesungen vor allem durch das unvermittelt auftretende hohe ges des Tenors seine besondere Wirkung nicht verfehlen mag. Im übrigen jedoch wird man den Eindruck einer höchst tüchtigen, fleißigen, aber nicht eben überraschenden Alltagsarbeit nicht recht los.

337. **Erwin Degen:** „Siehe, das ist Gottes Lamm!" Ein volkstümliches Passions-Oratorium für Soli, Chor, Orgel und Gemeindegesang nach Worten der Bibel. Verlag: J. J. Reiff, Karlsruhe.

Der Autor, Pfarrer in Aglasterhausen im Odenwald, will, wie er in seinem Vorwort es ausspricht, „in erster Linie der religiösen Erbauung des Volkes in Stadt und Land" dienen. Aus diesem praktisch kirchlichen Bedürfnis heraus ist diese Arbeit denn auch zu bewerten. Der musikalische und künstlerische Wert tritt dagegen völlig zurück. Es war dem Verfasser vor allem darum zu tun, auch vom letzten, einfachst organisierten seiner Pfarrkinder restlos verstanden zu werden. Dieser Forderung ordnen sich Text wie Musik in gleicher Weise unter. Jener hält sich in der Hauptsache an das Bibelwort, das er, wie das bei solchen Bearbeitungen zu gehen pflegt, freilich nicht unerheblich verwässert und seiner kernigen Kraft beraubt. Der musikalische Teil besteht im wesentlichen aus einer Reihe ganz schlicht gesetzter Choräle. Die vielfach propagierte alte Art der Rhythmisierung mit ihren vorherrschenden Tripeltakten wird als Norm aufgenommen, wobei freilich zu bedenken ist, daß sie der schlichten Gemeinde, an die diese Arbeit sich wendet, beim Mitsingen erhebliche Schwierigkeiten bereiten dürfte. Was Pfarrer Degen aus eigenem hinzutut, kommt, musikalisch genommen, kaum in Betracht. Man sieht, er kennt seinen Bach, seinen Schütz e tutti quanti. Auch satztechnisch befriedigt die Arbeit nicht allzu hoch gestellte Ansprüche. Damit ist aber im Grunde auch alles gesagt. Denn einen selbständigen künstlerischen Wert wird man diesen oft ziemlich ratlos hin und her pendelnden Rezitativen, diesen unendlich primitiven „Arien", Ensemblesätzen und Chören beim besten Willen nicht zusprechen können. Alles ist herzlich gut gemeint, und wer sich von diesem Passions-Oratorium „in stillen Feierstunden erheben und zu dem lenken lassen will, den es verherrlichen soll", wie der Autor im Vorwort sich ausdrückt, dem sei das von Herzen gegönnt.

Dr. Ernst Neufeldt

338. **Erich Wolf Degner:** Symphonie für Orgel und Orchester. (Partitur Mk. 10.—.) — Serenade für Flöte, Oboe, Altoboe, Klarinette, Baßklarinette, Fagott, zwei Hörner und Streichinstrumente. (Partitur Mk. 6.—.) Verlag: C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

Der vor etwa drei Jahren verstorbene Komponist, dessen pädagogisches Wirken auf ein anderes Blatt gehört, tritt hier mit einigen ausgewählten Werken vor das Forum weiterer Öffentlichkeit. Seine Symphonie in e zeigt einen ernsten, hochstrebenden und gebildeten Musiker, der die Form und die Ausdrucksmittel beherrscht, ein Motiv wirksam zu steigern versteht und sich einer edlen, warmblütigen Sprache bedient. Die Orgel, die das ganze Werk als integrierender Bestandteil durchzieht, gibt eine gewisse feierliche Grundstimmung ab, die sich in einem schönen Adagio zu eindringlicher Kraft erhebt, um zum Schlusse in einem lebhaft pulsierenden Satz auszuklingen. Entbehren auch die Motive der persönlichen Eigenart, ist auch die Harmonik oft ziemlich unruhig und nicht frei von Eigenwilligkeiten, so bleibt dennoch des Interessanten — namentlich im Technischen — genug übrig, um dem Werke bzw. einer gelegentlichen Aufführung desselben das Wort zu reden. — Durch gefällige Anmut und romantisches Kolorit besticht die Serenade. In der Thematik war hier der Komponist glücklicher als in der Symphonie, der Fluß der Gedanken ist reichlicher und abwechselnder, und für die Illustrierung des Vorwurfs dienen aparte und nächtlich-weiche Stimmungen. Ein bemerkenswertes Geschick in der Handhabung des Bläserkomplexes sei als besonderes Merkmal dieser trefflichen Musik hervorgehoben.

339. **Erich Wolf Degner:** „Maria und die Mutter" (Rudolf Baumbach). Legende für Alt- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester. Verlag: C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig. (Klavierauszug Mk. 6.—.)

Ob überhaupt der Baumbachsche Text sich zur Komposition eignet, erscheint mir fraglich. Was den Musiker lockte, war wohl die Möglichkeit, einzelne alternierende Reden effektvoll verteilen zu können und obendrein einen Chor in Aktion treten zu lassen. Erscheint also das Unternehmen von vornherein kein glückliches, so läßt auch ein Mangel in der Kunst musikalischer Charakteristik so manchen Wunsch offen. Das Opus ist ohne stärkere Erfindung und hält mit den vorher besprochenen Arbeiten keinen Vergleich aus.

Gustav Kanth

340. **Friedrich E. Koch:** Deutsche Motetten nach Bibelworten für gemischten Chor. op. 34, Heft I. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Partitur Mk. 1.50; Stimmen je Mk. 0.15.)

Die Sammlung besteht aus fünf nicht zu umfangreichen Stücken, die in melodischer und sehr empfindungsreicher Weise die verschiedensten Stimmungen der christlichen Kirche zum Ausdruck bringen: Zerknirschung, Hoffnung, Vertrauen und Freude. Bei der großen Kunst des geschätzten Komponisten ist es wohl selbstverständlich, daß alles sehr sanglich geschrieben ist, wenn er natürlich auch einen gut geschulten und leistungsfähigen Chor verlangt. Am besten gefallen mir das triumphierende: „Ist Gott für uns" und das jauchzende: „Die Erlöseten des Herrn". Beide Stücke werden auch der größten äußerlichen Wirkung sicher sein. Allen Veranstaltern kirchlicher Aufführungen, die neue und gute Musik suchen, seien diese Motetten bestens empfohlen.

341. **H. M. Melchers:** Acht Zigeunerlieder nach dem Ungarischen von Hugo Conrat für eine Gesangstimme mit Klavier. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen. (Mk. 2.50.)

Diese Lieder sind komponiert auf die Texte, die durch die Vertonungen von Brahms als op. 103 so bekannt geworden sind. Trotzdem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

können sich die Arbeiten von Melchers neben dem großen Kollegen vollauf behaupten, ja sie sind stellenweise sogar zigeunerischer als die Brahmsschen konzipiert. Gleich das erste: „He, Zigeuner, greife in die Saiten ein!“ ist das Muster einer Zigeuner-Improvisation voll Temperament und Feuer. Ebenso gelungen in Melodie und Rhythmus ist der Tschardasch No. 5. In den getragenen Stücken kommt die Sentimentalität des Ungarn ausgezeichnet getroffen zum Ausdruck. Die Begleitungen sind nicht schwer ausführbar.

342. **Wilhelm Stenhammar:** Zehn Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 26. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (Mk. 4.—.)

Bessere Durchschnittsware bedeuten diese Arbeiten. Sie sind sehr nett und fließend gemacht, aber man wird durch sie nicht erwärmt; das meiste zieht ohne Eindruck zu hinterlassen vorüber. Man merkt überall den geschickten und gewandten Künstler, dem das ganze handwerkliche Rüstzeug mit Leichtigkeit zu Gebote steht. Den Funken der Inspiration aber, der uns sofort in seinen Bann schlägt und mit sich reißt, habe ich vergeblich gesucht.

343. **Emil Sjögren:** Fünf Lieder mit Klavier. op. 53, No. 1—3; op. 54 No. 2; op. 55, No. 1. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (je Mk. 1.25.)

Etwas gehaltvoller und inhaltreicher als die vorgenannten präsentieren sich diese Lieder. Überall ist ein Streben nach sanglicher Melodie und einfacher Begleitung zu spüren, wenn auch manche gewöhnlichere Wendung mit unterläuft. Als das beste erscheint mir op. 53, No. 2 „Generationen“. Ein erschütterndes Seelengemälde ist hier mit den einfachsten Mitteln entworfen. Emil Thilo

344. **Friedrich Hegar:** „Heldenzeit“ (Gedicht von Adolf Frey). Für Männerchor und Orchester. op. 40. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich. (Klavierauszug Mk. 3.60.)

Das Gedicht hat die Begründung der schweizerischen Eidgenossenschaft zum Gegenstande, kann aber mittels einer sinnreich auswechselbar eingerichteten Strophe auf die Gründung des Deutschen Reiches passend gemacht werden. Damit ist schon gesagt, daß es keine individuellen Züge und plastischen Bilder enthalten kann, sondern nur allgemeine Wendungen. Diesen Fehler so weit als möglich wieder gutzumachen, war also die Aufgabe des Komponisten. Das Bestreben, jede einzelne Strophe möglichst charakteristisch zu gestalten, hat dazu geführt, daß das ganze Werk in Einzelheiten zerfällt, die durch kein zwingendes Band zusammengehalten werden. Überhaupt habe ich den Eindruck, daß hier eine Gelegenheitskomposition vorliegt, an die der Komponist ohne besonderen inneren Anteil herangetreten ist, denn auch im einzelnen habe ich keine Züge von nennenswerter Bedeutung zu entdecken vermocht. Am gelungensten erscheint mir ein kleiner a cappella-Satz kurz vor dem Schluß, der eine Art lyrischen Ruhepunkt bildet. Daß der Chorsatz, rein klanglich genommen, äußerst wirkungsvoll ist, versteht sich bei Hegar von selbst; nur dürfen sich an dieses Werk bloß solche Chöre wagen, deren erste Tenöre über eine vollklingende, leicht ansprechende Höhe verfügen. Im übrigen ist die „Heldenzeit“ nur von mittlerer Schwierigkeit. Erwähnt sei noch eine Orchester-Solostelle vor den Worten: „Der Freiheit blutig Frührot dämmert“, die auffallend an die Stelle: „Erstehe, hohe Roma, neu!“ im ersten Akt von Wagners „Rienzi“ anklingt. Übrigens erhält das Werk durch kräftige Rhythmik Wucht und Leben.

345. **Sv. Sveinbjörnsson:** Kantata fyrir Soli og Kór. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (Mk. 4.50.)

Diese Kantate ist als Gelegenheitskomposition anläßlich des Besuches entstanden, den König Friedrich von Dänemark, dem das Werk auch gewidmet ist, im Jahre 1907 in Island abgestattet hat. Demgemäß bildet der, im Original in isländischer Sprache abgefaßte, aber auch in dänischer Übersetzung vorliegende Text eine Verherrlichung König Friedrichs, seines Hauses und Dänemarks. Die Kantate besteht aus vier Teilen. Der erste, die Begrüßung des hohen Gastes, ist nach einem kurzen Einleitungschor strophisch gegliedert, und zwar in der Weise, daß immer eine Strophe von einer Solostimme gesungen wird, worauf der Chor refrainartig einfällt; doch sind die Strophen nicht vollkommen gleichlautend komponiert, sondern weichen der Deklamation zuliebe voneinander ab. Der zweite Teil schildert den Kulturfortschritt der Nordländer von der Heldenzeit bis zur Gegenwart und klingt in den Preis König Friedrichs aus. Er ist im wesentlichen ein Solo — es ist nicht angegeben, für welche Stimme, und es kann nach der Stimmlage sowohl für Alt, als auch für Tenor bestimmt sein, nur der Schluß ist ein Chorsatz. Der dritte Teil ist dem Lob Dänemarks gewidmet, und ist wieder strophisch gegliedert, wobei jede Strophe zwischen Solo und Chor verteilt ist. Ein im Chortenor als Kontrapunkt eingeflochtenes dänisches Volkslied soll wohl eine besondere Huldigung für die Dänen bilden. Auch der vierte Teil, der den Preis des nordischen Geschlechtes zum Gegenstande hat und dem Chor allein zugeteilt ist, hat strophische Anlage. Was die musikalische Ausgestaltung betrifft, so steht sie auf dem Boden von Niels Gade und seiner Schule. Sie ist schwungvoll, wenn auch einfach und nicht besonders originell. Ein entschiedener Anklang an das Seitenthema (Tutti H-dur) im III. Satz von Mendelssohns Violinkonzert ist mir im vierten Teil der Kantate besonders aufgefallen. Versuche zur Tonmalerei kommen gar nicht vor, obwohl manche Gelegenheit dazu vorhanden wäre. Der Chorsatz ist klangvoll, fast durchweg homophon. Auffallend ist der geringe Umfang, der von den einzelnen Stimmen, auch von den Solostimmen, gefordert wird; insbesondere wird dem Sopran nach der Höhe zu sehr wenig zugemutet, auch fehlt von den vier üblichen Solostimmen gerade der Sopran gänzlich. Vielleicht hängt dies mit Konsequenzen von Islands klimatischem Charakter in bezug auf die Entwickelung der Singstimmen zusammen.

Dr. Rudolf Cahn-Speyer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

346. **Gustav von Bezold:** Fünf Gedichte für eine Singstimme und Klavier. op. 1. Wunderhorn-Verlag, München. (Mk. 2.50.)

Mit Freuden durchblättert man diese Erstlingsarbeit, in der sich ein echtes und noch nicht verbildetes Talent offenbart. Was mich an diesen fünf Gesängen vor allem erfreut hat, ist die Tatsache, daß Bezold sich nicht dem Deklamationsstil in die Arme wirft, sondern den Mut und die Fähigkeit besitzt, melodisch und gesanglich zu schreiben. Man erkennt mit Vergnügen seine Absicht, wohlgegliederte und ohrenfällige Melodieen zu bieten und in ihnen den Inhalt des gewählten Gedichtes schon so weit zum Ausdruck zu bringen, daß die Begleitung in Harmonik und Rhythmik nur die Schattierung zu geben hat. Je weiter wir uns von diesem gesunden Grundsatz der Liederkomposition entfernt zu haben schienen, um so erfreulicher ist es, daß ein junger Tonsetzer ihn wieder zu Ehren bringt. Daß die fünf Stücke des Heftes nicht gleichwertig sind, liegt auf der Hand. Aber das anmutige, schlichte „Abendlied" mit seiner einfachen und doch so eindringlichen Weise, das tief empfundene und doch von allem übermäßigen Pathos weit entfernte „Fahre wohl" und das ernste und doch bittend weiche „Ein Traum vom Tode" stehen bereits über dem Durchschnitt der landläufigen Liederkomposition und geben diesem op. 1 einen sehr beachtlichen Wert. Dazu kommt noch, daß die Klavierstimme durchaus nicht nebensächlich behandelt ist, sondern die Wirkung der Singstimme in vornehmer Weise ergänzt und stützt. Daß die Lieder nicht schwer auszuführen sind, gereicht ihnen zu besonderem Vorteil.

347. **Hermann Wetzel:** Elf Gedichte für eine Singstimme und Klavier. Selbstverlag, Berlin W 62.

Es ist ein Zeichen der Zeit (aber kein gutes), daß der Komponist dieser Lieder sie auf eigene Kosten hat lithographieren lassen müssen, nachdem er gewiß vorher mehrfach vergebens an die Türen der Verlagshäuser gepocht hat, die heutzutage durchaus nicht wählerisch sind, wenn nur der Tonsetzer „Garantieen" zu bieten vermag. Die elf Lieder Wetzels stehen durchaus nicht an Wert unter dem Durchschnitt der zeitgenössischen Liedproduktion, im Gegenteil, sie überragen ihn zum Teil dadurch, daß sie das aufrichtige Bestreben des Verfassers nach neuartigem Ausdruck verraten. Das erste Lied „An die Natur" besticht durch eine überaus sangbare, eindringlich-einfache Melodie, mit der die ganz kunstlose Begleitung sich zu einem sehr günstigen Gesamteindruck vereinigt. Auch „Wanderers Nachtlied" kann man als wohlgelungen gelten lassen, obgleich man den Tonsetzer davor warnen muß, Texte neu zu komponieren, die schon ihre mustergültige Vertonung gefunden haben. Bei dem an sich sehr reizvollen „Wenn ich ein Vöglein wär'" tritt seine aufs Volksmäßige gerichtete Begabung bisweilen in Widerspruch mit dem Bestreben, harmonisch apart zu schreiben. „Morgen muß ich fort von hier" ist recht nett, bleibt aber hinter der allbekannten Volksweise weit zurück; dagegen ist „Das Ständchen" höchst stimmungsvoll und von Poesie erfüllt. „Schön Rohtraut" verrät wieder in Anlage und Ausführung den selbständig nachdichtenden Musiker. Dagegen hat bei dem Gretchengebet „Ach neige, du Schmerzensreiche" die Gestaltungskraft des Komponisten nicht ausgereicht. Seine Begabung verweist ihn in erster Linie auf einfache, recht liedmäßige Texte. Sehr schön in seiner choralartigen Ruhe ist „Die Sternseherin Lise". „Frühlingslied" und „Wiegenlied" vervollständigen den Eindruck, daß man es hier mit einem echten Talent zu tun hat, das sich in den Grenzen der engen Form mit Geschmack betätigt. In „An meine Mutter" berührt die Sicherheit wohltuend, mit der Wetzel die Distichen Mörikes rhythmisch bezwingt, ohne in irgendwelchen Wechsel der Taktart zu verfallen. Etwas reichere Harmonik und pianistischere Ausgestaltung der Klavierstimme wären für die Zukunft zu wünschen.

F. A. Geißler

348. **Paul Caro:** Sonate (d-moll) für Violoncell und Pianoforte. op. 42. Verlag: Adolf Robitschek, Wien-Leipzig. (Mk. 5.—.)

Und der Komponist sprach: Sonaten, bei denen das Cello einen aussichtslosen Kampf gegen das Klavier kämpft, gibt es genug. Drum, Freunde, andere Töne! Ich will euch eine Sonate schreiben, bei der der Pianist sich ducken muß und dem Kniegeiger das Wort bleibt. Und er tat also. Er schrieb solistisch für das Streichinstrument, fast als ob es ein Solo-Konzert wäre, und keine Sonate. In einer Harmonik, die über Mendelssohn nicht hinausgeht, und ohne unnötigen kontrapunktischen Ballast läßt er den Pianisten fast durchweg begleiten. Der Cellist aber kann im Ton schwelgen. Der erste Satz entwickelt Temperament in seiner gedrungenen Ausdrucksweise. Der zweite, „Cavatine" benannt, singt eine einfache Melodei, das g-moll Scherzo ist mit seinen Pizzikato-Effekten ganz allerliebst duftig und vielleicht der beste Satz überhaupt. Das Finale wird redselig und sagt wenig. Ich bin überzeugt, das Stück wird gern gespielt werden. Es ist für beide Partner leicht. Cellisten, die ihren Goltermann beherrschen, werden keine Schwierigkeiten finden. Im Hause wird die Sonate noch besser wirken als im Konzertsaal. Hugo Schlemüller

349. **Leander Schlegel:** Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell. op. 14. Süddeutscher Musikverlag, Straßburg i. E.

Ein groß angelegtes Werk, das freilich eingehendes Studium verlangt, dann aber auch sich lohnend erweist. Man merkt es diesem dem großen Publikum keine Konzessionen machenden Werke an, daß sich Brahms mit Recht seinerzeit für den Komponisten interessiert hat. Seine Melodik ist oft sehr eigenartig, der Gedankenflug apart. Von grandioser Wirkung geradezu ist das Finale, ein kraftvoller und lebensvoller Satz, während die drei vorangehenden Sätze mehr beschaulichen und innerlichen Charakter haben. Hoffentlich findet dieses Klavierquartett, an das sich auch bessere Dilettanten wagen können, im Konzertsaal die nötige Beachtung.

350. **Max Reger:** Romanze (G-dur) für Klavier und Violine. Neue Ausgabe. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 1.—.)

Ein ganz kurzes, einfaches, melodisch hübsches, sehr ansprechendes Stück, das der heranwachsenden Jugend zum Vortrag empfohlen werden kann und offenbar aus der Jugendzeit des Komponisten stammt. Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

PHILADELPHIA: Die vergangene Opernsaison war ein mißratenes Zwitterding. Mit dem Rücktritt Oscar Hammersteins von der Leitung seines hiesigen Opernunternehmens ist dieses auf ein Konsortium hiesiger Kapitalisten übergegangen, das die Chicago-Philadelphia-Operngesellschaft unter der Leitung Andreas Dippel's für die Saison gewonnen hat. Das Ensemble, das sich aus dem Hauptstamme der ehemaligen Hammersteinschen Gesellschaft rekrutrierte und als ersten Dirigenten den trefflichen Cleofonte Campanini aufwies, spielte hier und in Chicago. Bei der großen Entfernung der beiden Städte war an eine Alternierung der Vorstellungen natürlich nicht zu denken, und so kam es, daß wir gerade in der Zeit, in der das Publikum am opernhungrigsten ist, von November bis Ende Januar, die Gesellschaft entbehren mußten, so daß unsere Hauptsaison in die Fastenzeit fiel. Während der brachen Periode hat hier die Metropolitan-Gesellschaft von New York einige Vorstellungen mit ihren tüchtigen Kräften veranstaltet, die aber für das Bedürfnis des hiesigen Publikums lange nicht ausreichten. Das alte Opernhaus, die Academy of Music, wurde ausgeschaltet, und die Vorstellungen beider Gesellschaften fanden in dem neuen ehemaligen Hammersteinschen Opernhause statt. Nicht zum Vorteile der Vorstellungen selbst. Der Reiz der Neuheit ist fort und jetzt werden die flagranten Mängel des neuen Hauses erst recht offenbar. Eine mangelhafte Akustik, eine allzu große Tiefe des Zuhörerraumes, eine direkt unmögliche Volksgalerie, von der aus die Sänger wie Puppen erscheinen und ihr Gesang sich wie durch ein Grammophon vermittelt anhört, lassen kaum einen Zweifel zu, daß die Oper bald wieder nach ihrem alten Heim zurückkehren wird. Bei Spektakel- und Ausstattungsopern geht's ja noch. Für Werke intimen musikalischen Gehalts ist das neue Haus einfach unmöglich. Bedauerlicherweise bekamen wir nur sehr wenige deutsche Opern zu hören. Mit Ausnahme zweier Novitäten nur „Tannhäuser," „Lohengrin" und „Parsifal" je einmal, und diese hatten wir der Metropolitan Co. zu verdanken. Andreas Dippel trat die Erbschaft Hammersteins sozusagen cum beneficio inventarii an. Er übernahm die alten Kräfte und die alten Opern und auch die alten Ideen Hammersteins, übersah aber, daß Hammersteins Erfolg eben darin lag, daß er stets neue Ideen hatte. Hammerstein hatte die französische Oper eingeführt, weil sie hier neu war. In dieser Saison zog sie nicht mehr, und der Verzicht auf die deutsche Oper erwies sich als ein Mißgriff. Von dem Ensemble Hammersteins vermißten wir die hervorragende Altistin Gerville Reache, den trefflichen Tenoristen Zenatello, für den der frühere Tenorist Hammersteins Bassi teilweise Ersatz bot. Mit den neuen Akquisitionen hatte Dippel nicht immer eine glückliche Hand. Die Sopranistin Caroline White ist die einzige, die Erwähnung verdient. Bei dem allem konnte das Ensemble noch immer selbst hochgestellten Anforderungen genügen. Leider läßt sich das gleiche weder vom Orchester noch vom Chor sagen. Sie blieben weit hinter den Leistungen der Hammerstein-Epoche zurück. Auch die Inszenierung ließ oft zu wünschen übrig. Daß trotz dem allem das Defizit nicht bedeutend war, beweist nur, daß hier jetzt ein Publikum für die große Oper selbst zu hohen Preisen vorhanden ist. In einer Beziehung ging Herr Dippel über die Leistungen seiner Vorgänger hinaus: in bezug auf die Zahl der Novitäten. Die erste Neuheit, die uns zuerst von der Metropolitan Co. gebracht, dann gleich von der anderen Gesellschaft wiederholt wurde, war Puccini's „Fanciulla del West". Das bluttriefende Libretto ist nach einem Melodrama Belasco's zusammengestoppelt, ein unglücklicher Griff. Der amerikanische Westen, wie er sich im Auge des Ostens spiegelt, eine Schimäre. Dazu ein Hinterwäldler-Dialog, nicht ein Fünkchen von Poesie. Alle guten Geister haben Puccini verlassen, als er dieses Libretto annahm. Allein, es ist trotzdem eine ehrliche Arbeit geworden. Man hat das Werk in Amerika abgelehnt, weil es nicht amerikanische Musik enthält. Dabei herrscht über diesen neuen Begriff die denkbar höchste Verwirrung in den Köpfen der amerikanischen Kritik. Puccini's Oper ist natürlich echter Puccini, sie bedeutet keinen Fortschritt gegenüber seinen früheren Werken, wird sich aber unserer Ansicht nach dank ihren, wenn auch wenigen, so doch feinen Lyrismen und der trefflichen orchestralen Charakteristik, wenn schon nicht der einzelnen Personen, so doch der Bühnenvorgänge, sicher ebenso behaupten wie „Tosca" und „Madame Butterfly", an denen es ja auch gar manches auszusetzen gab. Geringeren Erfolg fand hier die zweite Novität, Humperdincks „Königskinder". Trotzdem die New Yorker deutsche Kritik das Werk als das größte Meisterstück seit „Parsifal" bezeichnet hatte, nahm man hier die Oper ungemein kühl auf, ohne sie auch nur einmal zu wiederholen. Das sehr schwache, in seiner Handlung vielfach unverständliche und unmotivierte Textbuch mit seiner falschen Märchennaivität trug daran in erster Linie die Schuld. Allein auch die Musik ist weder packend noch originell. Allgemein war die Ansicht, daß man das Werk mit „Hänsel und Gretel" nicht in einem Atem nennen kann. Am tiefsten in künstlerischer Beziehung stand die dritte Novität, Victor Herbert's „Natoma". Das Libretto ist eines von der alten Schule, die Musik die des überschätzten Vielschreibers, der mit der Regelmäßigkeit einer guten Bruthenne jährlich drei komische Opern „legt" (von allen Schulen). Das Werk verdient nicht ernst genommen zu werden. Freilich war das Libretto wieder einmal autochthon amerikanisch, und der Komponist hat von unkontrollierbaren Indianerweisen reichen Gebrauch gemacht. Etwas Drolligeres als dieses Gemisch von Indianergeheul, spanischen Tänzen mit dem sonst wahre Orgien feiernden Eklektizismus in Erfindung und Orchesterführung läßt sich gar nicht denken. Das hinderte freilich nicht, daß das Werk hier als erste „amerikanische" Oper gewisse Anerkennung gefunden hat. Nougouè's „Quo vadis", die nächste Novität, hat wenigstens den Vorzug, daß der Komponist sich dem an und für sich wirksamen Textbuch durchaus untergeordnet hat. Man kann ihm eine gewisse technische Gewandtheit nicht absprechen. Die melodische

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Erfindung ist sehr gering, der Stil ein Abklatsch von Massenet, und nicht von einer Szene ließe sich behaupten, daß sie durch die Musik gewonnen hätte. Allein sie stört wenigstens nicht, und da die Oper sehr gut besetzt und reich ausgestattet war, konnte sie mehrmals gegeben werden. Die beste Novität der Saison war „Susannen's Geheimnis" von Wolf-Ferrari. — Noch einer Novität müssen wir erwähnen, die, außerhalb des Rahmens der regulären Opernsaison gegeben, durchaus Beachtung verdient. Es ist dies die einaktige Oper „Sarrona" von dem amerikanischen Komponisten Legrand Howland, die, zuerst in deutscher Übersetzung im Deutschen Theater gegeben, die Aufmerksamkeit der sogenannten Gesellschaftskreise auf das neue bedeutende Talent lenkte und dann in großenteils guter Besetzung in der Academy wiederholt wurde. Der Komponist, der übrigens in Deutschland studiert haben soll und sein eigener Librettist ist, weist eine solch ausgesprochene Begabung für den großen Stil, für echt dramatische Musik, einen solchen blühenden Reichtum der Erfindung auf, daß die Oper zu den erfreulichsten Erscheinungen der letzten Saison gezählt werden muß.

Dr. Martin Darkow

KONZERT

MILWAUKEE: Was die Solistenkonzerte betrifft, so wurden wir diesmal spärlicher als in früheren Jahren bedacht. Arthur van Eweyk, begleitet von dem hiesigen trefflichen Pianisten J. Erich Schmaal, wurde in seiner Heimat wiederum mit großem Beifall aufgenommen. In seinen Programmen bot er interessante Liederserien, u. a. war auch Hugo Kaun mit mehreren seiner besten Kompositionen vertreten. Nellie Melba übte mit ihrer herrlichen Stimme und vollendeten Gesangstechnik wiederum faszinierenden Reiz aus. In ihrem Programm wurde sie ausgezeichnet durch die Harfenistin Ada Sassoli, den hervorragenden Flötisten John Lemmone und den Tenoristen Albert Quesnel unterstützt. Als beliebter Gast stellte sich der böhmische Geigenkünstler Jaroslaw Kocian, begleitet von Maurice Eisner, ein. Seltsamerweise hatte Alexander Heinemann wohl einen großen künstlerischen Erfolg, war jedoch keine Zugkraft. Nur eine kleine Zuhörerschaft lauschte begeistert seinen gesanglichen Darbietungen. Besonderen Beifall fanden die Kompositionen von Hans Hermann („Der alte Herr", „Der öde Garten", „Drei Wanderer", „Robespierre"). Auch der amerikanische Geiger Francis Mac Millen spielte vor leerem Hause. Zu auffällig hat ihn der Patriotismus in den Vordergrund gestellt. Anscheinend wird sein beachtungswertes Talent dadurch an der Entfaltung gehindert. Es war auch nur eine kleine Gemeinde von Verehrern, die der Pianist Josef Hofmann durch seine phänomenale Technik und geniale Auffassung entzücken konnte. Dagegen durfte David Bispham wiederum auf reichlichen Besuch aus anglo-amerikanischen Kreisen rechnen. Er zeigte sich diesmal nicht nur als Sänger und Gesangsrezitator („Enoch Arden" von Tennyson), sondern auch als Dozent. Nachdem er erklärt, daß hierzulande ausschließlich die englische Sprache Berechtigung habe, im Konzertsaal und auf der Bühne zu herrschen, folgte für jede Liedergruppe eine musikgeschichtliche Erörterung. Sie war nicht immer geschmackvoll. So erfuhr man, daß Schubert gerade im Gasthof Sauerkraut aß und Bier trank, als ihm Shakespeare's „Cymbeline" unerwartet in die Hände fiel, um ihn zur Komposition zu begeistern: „Horch, horch, die Lerch'"! Einen vollen künstlerischen Erfolg hatte abermals das Kneisel-Quartett. Es bildete den Hauptgenuß auf dem Gebiet der Kammermusik, die in dieser Saison leider recht vernachlässigt wurde. Man kann dafür hier allerdings nur auf einen kleinen Kreis von kunstverständigen Zuhörern rechnen. Das Programm umfaßte erlesene Genüsse in Werken von Grieg, Bach, Schubert, Tanejew. Arthur Foote war durch sein Trio No. 2 in B-dur nicht allzugünstig vertreten. Wiederum verblüffte das spanische Wunderkind Pepito Arriola durch seine Frühreife. Willkommen wie stets war die Sopranistin Jeanne Jomelli. Mischa Elman ließ sich wie alljährlich erfolgreich hören. Eine originelle Idee war sodann, sechs Bühnensterne der großen Oper von Chicago in einem Solistenrezital mit internationalem Programm auftreten zu lassen. Verzeichnet war darauf Rosa Olitzka (deutsche Lieder), Nicola Zerola (italienische), Marguerita Sylva (französische), John Mc Cormack (irische), Jeanne Korolewicz (polnische) und Carolina White (amerikanische). Da sich sämtliche Künstler ihrer Aufgabe voll gewachsen zeigten, war der Abend sehr interessant. Ein hiesiger Komponist, der in amerikanischen Kreisen gut eingeführte, seit langer Zeit schwer erkrankte Alexander Mac Fadyen, konnte die Freude erleben, daß einige seiner ansprechenden Kompositionen (für Piano, Violine, Cello und Gesang) durch hiesige Künstler ausgeführt wurden und reichen Beifall ernteten. — Der Musikverein bot in seinen Konzerten unter Hinzuziehung des Thomas-Orchesters von Chicago in gediegener Weise die „Heilige Elisabeth" von Liszt, den Einzugsmarsch aus Goldmarks „Königin von Saba", den Walzer aus Tschaikowsky's „Onegin" und die erste Walpurgisnacht von Mendelssohn. Von den Orchesternummern interessierte besonders als Neuheit die Königskinder-Ouvertüre von Humperdinck. Ferner spielte Hans Brüning von hier, der seit Jahren nicht mehr im Konzertsaal erschienen war, den Klavierpart eines Beethovenschen Klavierkonzertes. Er glänzte durch seine makellose Technik und den Wohlklang seines Anschlags. Der Arionklub brachte als Hauptnummer Verdi's Totenmesse. Er zeichnete sich durch Klangfülle, Wohllaut und Vortragsschattierung aus. Auch die Solisten ließen wenig zu wünschen übrig. Seit mehr als zwanzig Jahren ist diese englische Chorvereinigung zu Weihnachten mit einer Aufführung von Händels „Messias" vertreten. Zur Osterzeit wurde er zum zweitenmal durch den a Cappella-Chor geboten. Es war die erste Aufführung mit deutschem Text in den Vereinigten Staaten; sie gestaltete sich zu einem Erfolg, wie man ihn kaum erwartet hatte. Eine nach Tausenden zählende Menge spendete der trefflichen Darbietung größten Beifall. Auch der Männerchor eine

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ex
Bibl. Regia
Berolin.

Am 6ten Juli
Abends. –

Mein Freund! mein alter
neuer Fr. – wie wenig
Leute sind, und Zeit mit
Schriften – mit dem
nöthigen mein Schreiben Ihre Bestimmt,
Aufmerksamkeit verwende zur Brief=
Antwort in d. g. – erwünsche
dieses hinaus zu sparen, so die
Hoffnung gleich zu sehen –
Denn immer bleibt mir noch
Ursache als diese Widersprüche
diese nicht alle Vorstellungen,
Sorgen die ich machen der Ei
nicht ganz wenig, ich nicht
ganz ohne Rücksicht

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gründung von Hugo Kaun, hat sich in günstigster Weise entwickelt. Er verfügt für seine meist im Volkston gehaltenen Liedervorträge über geschulte klangvolle Stimmen. Zum Schluß gastierte der auch in Deutschland bekannte Sheffielder Chor. Er imponierte in erster Linie durch die Klangschönheit seines Stimmaterials. Dabei versteht der Leiter Dr. Henry Coward Toneffekte herauszuarbeiten, wie sie in ihrer Virtuosität nicht verblüffender sein könnten. Auf dem Programm standen fast ausschließlich englische Komponisten. Eine Ausnahme war Bachs herrliche Motette: „Singet dem Herrn!" Sie wurde mit einer Vollendung ausgeführt, daß man zu glauben versucht war, nicht Händel, sondern Bach sei der Musikgott der Engländer. Max Fischer

TSINGTAU (Kiautschou): Wer regelmäßig die Symphoniekonzerte unserer aus 42 tüchtigen Musikern bestehenden Bataillonskapelle besucht, bekommt im Laufe der Jahre einen guten Überblick über die Orchestermusik von Haydn bis zu den Allermodernsten. Das beweist der nachstehende Auszug aus den Programmen der sechs Konzerte des letzten Winters. Eröffnet wurden sie mit einem Smetana-Abend, an dem alle sechs symphonischen Dichtungen des großartigen Zyklus „Mein Vaterland" zum Vortrag gelangten. Es gibt in Europa wohl nur wenige Dirigenten, die es O. K. Wille nachmachen, ein jährlich teilweise wechselndes Orchester in monatelanger Arbeit soweit zu disziplinieren, dass es diese schwere Musik glänzend bewältigt, und zwar in dem Bewußtsein, daß das Konzert von 70 bis 80 Personen besucht sein wird, deren Eintrittsgelder nicht einmal die Kosten für die Anschaffung der Noten decken. Die übrigen Konzerte ließen außer Grétry, Händel, Gluck, Mozart („Les petits riens", die ihrem Namen allerdings entsprechen) und Beethoven verschiedene Romantiker zu Worte kommen, u. a. Raffs Symphonie „Im Walde", „Märchenbilder" von Carl Reinecke, Schumanns Ouvertüre, Scherzo und Finale, die „Manfred"-Symphonie von Tschaikowsky, Wagners Kaisermarsch und „Holländer"-Ouvertüre, und brachten schließlich eine gute Auswahl moderner Werke von Schulz-Beuthen („Toteninsel"), Granville Bantock („The pierrot of the minute"), Sibelius (Musik zu „Pelleas und Melisande"), Glazounow („Das Meer") und Richard Strauß („Tod und Verklärung"). Der letztere erschien uns damit zum ersten Male als Orchesterkomponist und wird schwerlich oft wiederkommen — nicht etwa, weil wir seine Musik nicht schätzen. Aber in den Kolonieen wird leider das geistige Eigentum ebenso geschützt wie in der Heimat, und die Kosten einer Strauß-Aufführung kann sich eine Kapelle nicht häufig leisten. Ich sage „leider", denn ich bin der Ansicht, daß man die Einfuhr geistiger Werte in die Kolonieen möglichst erleichtern soll, anstatt sie durch Tantiemen und Abgaben zu erschweren. Die koloniale Kunstpflege wird ohnehin denen, die sie sich zur Aufgabe gesetzt haben, durch klimatische Einflüsse und die vorwiegend materiellen Interessen der Bevölkerung schwer genug gemacht. Davon weiß die Musikabteilung des Vereins für Kunst und Wissenschaft ein Lied zu singen, die über ein Jahr wegen Mangels an Geld und an Interesse des Publikums trotz Vorhandenseins tüchtiger Kräfte feiern mußte. Nur einmal trat (bei Einweihung der schönen und auch akustisch günstigen neuen Christuskirche) der vom Berichterstatter geleitete Gemischte Chor in die Öffentlichkeit, und zwar gemeinsam mit der Bataillonskapelle im 98. Psalm („Singt dem Herrn ein neues Lied") von Mendelssohn und dem Halleluja aus dem „Messias" von Händel. Eröffnet wurde die Feier mit der Festmotette „Heil dem Herrn, der dies Haus gebaut" von Klughardt für vierstimmigen Chor und drei Solostimmen (Elisabeth Gutherz-Hönel, Anna Bökemann und Therese Dienst; alle drei haben leider inzwischen die Heimreise nach Deutschland angetreten und eine empfindliche Lücke im hiesigen Musikleben hinterlassen). Das Werk verdient, auch in Deutschland häufiger aufgeführt zu werden; ohne allzu schwer zu sein, verbindet es mit prägnanten Motiven und gediegener thematischer Arbeit große Klangschönheit und bildet eine dankbare Aufgabe für intonationssichere a cappella-Chöre. Am 12. Mai konnte endlich der Verein für Kunst und Wissenschaft sich wieder an eine größere musikalische Aufgabe wagen. Da wir augenblicklich über eine Solo-Altistin nicht verfügen, war Haydns ewigjunge „Schöpfung" ausgewählt, in der weder die drei Engel Gabriel (Hedwig Wille), Uriel (Julius Hammer) und Raphael (Robert Berger) noch Adam und Eva (Leopold Philipp und Luise Neubart) Alt singen. Da ich für die Aufführung als Dirigent verantwortlich bin, möchte ich darüber nur sagen, daß Frau Wille eine glänzende Führerin der Solisten war, das von Herrn Wille sorgfältig vorbereitete Orchester vorzüglich spielte und das aus fast 400 Hörern bestehende, also für hiesige Verhältnisse ungewöhnlich zahlreiche Publikum dem (sachgemäß gekürzten) Werke lebhaftes Interesse entgegenbrachte. Das letztere gilt auch von der kleinen Schar, die zu dem Konzerte der kanadischen Sängerin Eva Gauthier von der Royal Opera Covent Garden in London erschienen war. Die junge Künstlerin, die von einigen hiesigen Kräften unterstützt wurde, verfügt über eine wundervolle, gut geschulte und sehr umfangreiche Stimme, die sich in dramatischen Stücken und Koloraturpartieen gleichmäßig bewährt. Leider bevorzugt sie letztere und beraubt sich damit der schönsten Gelegenheit, auf das Herz der Hörer zu wirken. Denn die Zeiten, wo jemand auf ein deutsches Publikum mit Arien von Rossini und Donizetti tieferen Eindruck machen kann, sind glücklicherweise im Begriff, zu verschwinden. Das brachte das — im übrigen die künstlerischen Qualitäten der Konzertgeberin durchaus würdigende — Publikum durch demonstrativen Beifall nach der Pastorale von Haydn zum Ausdruck. Wenn ich zum Schluß erwähne, daß in einem während der Osterwoche gegebenen Konzert das tüchtige Streichquartett der Bataillonskapelle sich vergeblich bemühte, für Haydns farbloses „Sieben Worte des Erlösers am Kreuze" Interesse zu erwecken, so glaube ich, meine Referentenpflicht für die Winterspielzeit erfüllt zu haben.

Dr. Georg Crusen

Alle Rechte vorbehalten. Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107
Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BEETHOVENS BRIEFE

an die

UNSTERBLICHE GELIEBTE

vom 6., 7. und 8. Juli 1801



X. 21

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Am 6ten Juli
Morgens.

Ex
Bibl. Regia
Berolin.

Mein Freund, mein alter
mein Ich. — wie wenig
Leute sind Zeuge mit
Lebhaftigkeit — mit Dir mitgenommen
wenn Sehnsucht Dich Bestürmt,
unbefriedigt Verlangen zur Zeit=
Vertreib in d. g. — Ahnen
durch Einsamkeit Ehren, zu die
Hoffnung geheilt Gesicht —
Denn unser Glieder wurde
Bestehen als Dinge Wirksamkeiten
Dinge nicht alles Verlangen,
Sehnsucht die d. Andern der Bi
nicht ganz wenn, ich nicht
Ganz Ihre Bin L. Ahnschaft

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

blick in Dein schönes Herz
und brüderliches Leben eigentlich
über Dich einen Bruder — die Stil
freiheit, alles und jedes mit sich
so ist es mir mit Dir, Dir mit
mir — wir vergessen Dich
Du weißt, daß ich für mich an
für Dich haben muß, wenn
Du ganz Harmonie, Diesseits
Jenseits — Schmerz, Liebe oder
Leidenschaft ist, muß finden
meinen Ausdruck Handel
ich dann erst Wirklichkeit zu
nehmen gestatten. Wer es nun
der es am stärksten empfindet,
erfüllt die Zeit mit neuen
Erscheinungen, aber selig

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pfennigen Lohn, auf Sonn- und Festtage
Arbeiten Akkordlohn
wenn mich Ihr nicht zufrieden
stellt mit meinem Lohn
fürchten, oder den Lohn
mir nicht — und ich hoffe
Niemand, der Arbeiten mich
bei dem Pfennigen Lohn
bringen, geringelig, Absonderung
Absonderung, ich die Pfennig-Arbeit
hier, die ich suche, denn
ich einzigen gebildeten Akkordlohn.

Ebenfalls suche ich den
andern Vorschlag den Lohn
Arbeiten der Arbeiter Ihr Arbeit
mit 8 Stunden, die ich suche
Akkord. Lohn gerade suche ich Ihr
Heil einander Vorgesetzten

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN -

Dir immer, wenn ich auch glücklich
übergehört — Dein [illegible]
zum immer [illegible] einziehen
Dir werden muß sehr bald sich
einsehen [illegible] kann ich Dir meine
Erklärungen nicht mitschreiben
welche ich [illegible] dieser!
einigen Worte über mein
Leben möchte — Dann
unsere Herzen immer dichter
vereinen, ich möchte sehr traurig.
Die Schrift ist [illegible] Dir [illegible] zu
sagen — Doch — es
gibt Momente, wo ich finde
daß die [illegible] [illegible]
nicht ist [illegible] [illegible] dich —
bleibe mein treuer einziger
Schatz, mein alles, [illegible]
[illegible] übrigen müssen die [illegible]
[illegible] und für mich [illegible]
[illegible] soll. — Dein treues
Lilly. —

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Erlaubst Montag zum Examen —

ich Gedicht der meine Hausaufgabe
sehen — aber jetzt nehme ich zurück
daß die Bücher in vier Tagen
zurückgegeben werden müssen.
Montag — abermorgen —
die nächsten Tage sehe
ich [illegible] auf A.
[illegible] — Gedicht — Ausser
ich bin, bleibst mit mir, mit
meine Kinder und ich werden
daß ich mit dir leben kann,
Weihnachten!!!! Ja!!!!
schon dich — Hoffentlich etwas
der Schätze der Schwiegereltern
und der die ich mögen — aber so
wenig Standpunkt zu wollen, als
ein Zeichen — Schmuck
der Alten Tagen und
Menschen — ein Ein Schmuck
mich — und [illegible] ich mich

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

im Zusammenhang des
Heidenthums betrachtet,
was bin ich und was ist
das — den meine den
Größten nennt —
und doch — ich wundere
hinein das göttliche
des Unendlichen — ich
Weine gerne ich denke
daß du recht wahrscheinlich
Sonnabends die erste
Nachricht von mir
erhieltest — Wie du mich
doch liebst — Mächtig
liebe ich dich doch — doch
wie verbrenne dich [illegible]

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

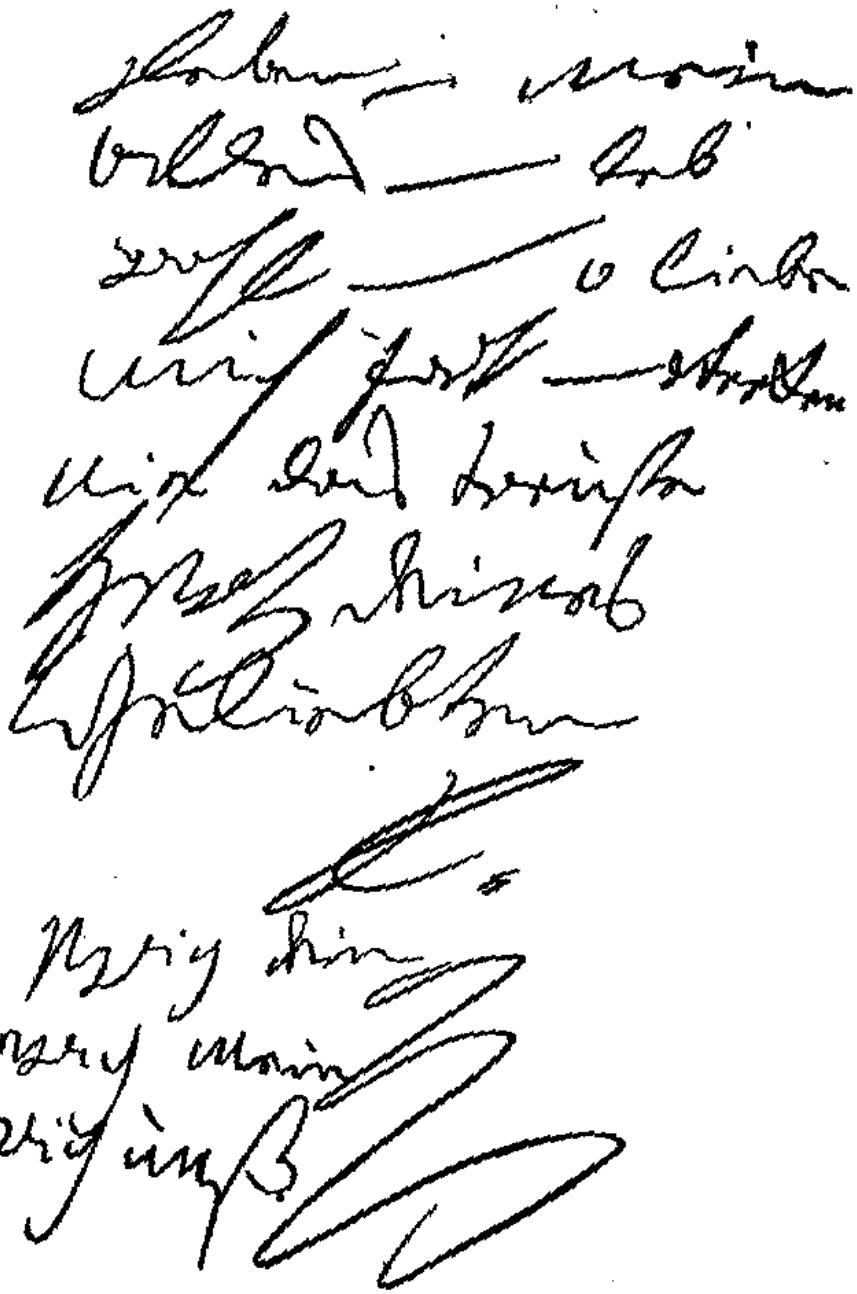
Wien — Gisela Ufer 28
Lieber mein Herz
Ihnen — [illegible]
[illegible] auf Zeit —
Wo noch! Wo Zeit! ist ab
nicht nur Sorge Liebe
Ihre Briefe über Leute
aber nicht Sie sind, wie
die Briefe der Liebe.
Ihren Absagen und ganz Ihr
Ihnen im Letzten Erinnern Sie
sie geben zu dir meine
Mystischen Gedanken
sind und der Freiheit
dem reinsten Bewusstsein!
Wenn Sie Sie Sorge ab-
wehrend, ab ab mir nahe
Leben Denn ich unterdessen wie
ganz mit die Ihre Ihre Geist!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ja ich habe Ursache in
der Ferne so Manches meinem
Herzen, bis ich in deine
Arme fliegen kann,
und mich ganz seligmachend
bei dir ausruhen kann,
meine Liebe, über dich
nachzudenken in's Einzelne der
Erinnerung — ich
habe dich so unsäglich lieb — du
bist mir so innig
so wichtig
da die meisten Leute ganz
dich kennen, wie meine Freunde,
denn meine Freude bei Dir
mir — mir — o Gott, gekommen
ich mich so ausschließlich
nur Dich, und deine Liebe
Liebe in St. P. beinahe nur
Erinnerlichkeit sind — meine
Liebe wächst, mit Dir glücklich
sein und Dir unglücklichsten
Zustand — in meinem
Briefe ich
Schuldigkeit
Schuldigkeit

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

8. Juli.

Herzlichster! Unsere Briefe

Unser Brief ist fort — ich

ich gebe ihn mit gutem Herzen hin

Herz, in ihren Armen ruht

Ihr — ganzes Leben

Leben! — Hier ist Ihr

Eigenthum wieder, aber sie ist ihr

Eigenthum, das sie immer

Herzlich umfasst mit ihren

Armen — Verzeihen

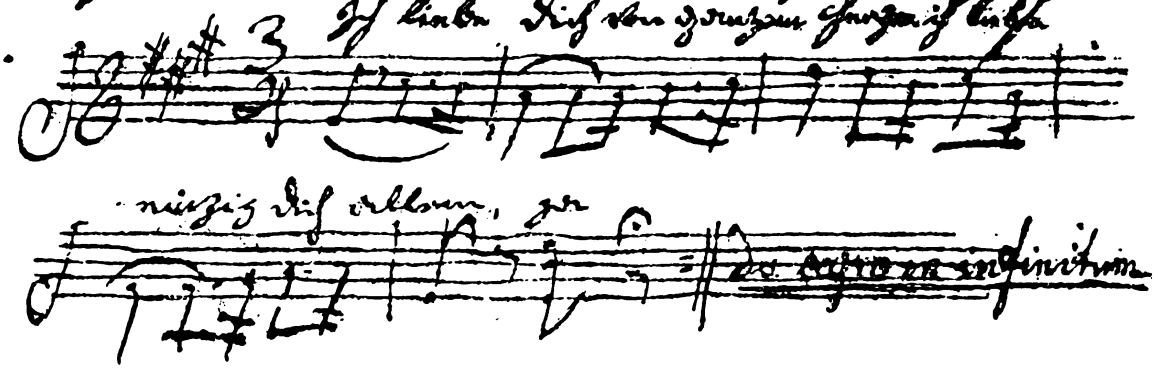
Sie mir die Eigenmächtigkeit

die, ohne sie zu fragen, in

— Herzlich Ihr Herz

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ihro Durchlaucht
einverleiben über Ihro Hoheit
fürsichtigen, die etwas geschehen
Druck mich, bewegt mich mich
Zahlreich zu nahen, weil ich
Ihnen u. Ihrem ein Reich
der Kunst — Ihr Generalissimus
ist. Klein — Cärdig — ehrerbietig
gehorsam — Ich kann
ich diese in Ihren Augen, die stets
die meine Ehre ist — und Ihren
Geschäfte — ein nicht übel
Thema für mich. Ihnen



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aus

BEETHOVENS
Streichquintett op. 29

(2 Seiten)

und aus

BEETHOVENS
Konversationsheft D 10

vom Februar 1823

(5 Seiten)



X. 21

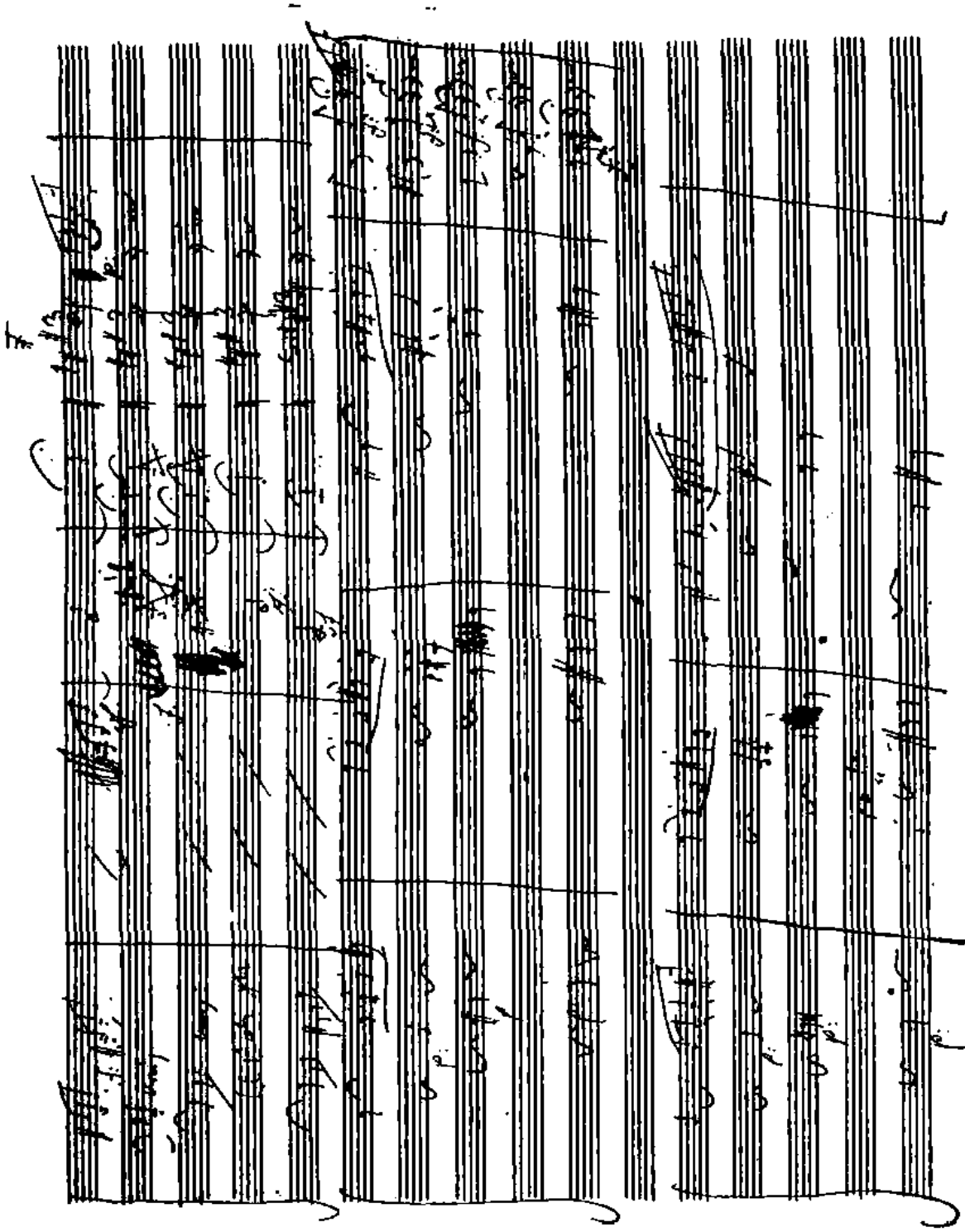
Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die erste Seite aus Beethovens Originalpartitur seines Streichquintetts op. 29 (1801)

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



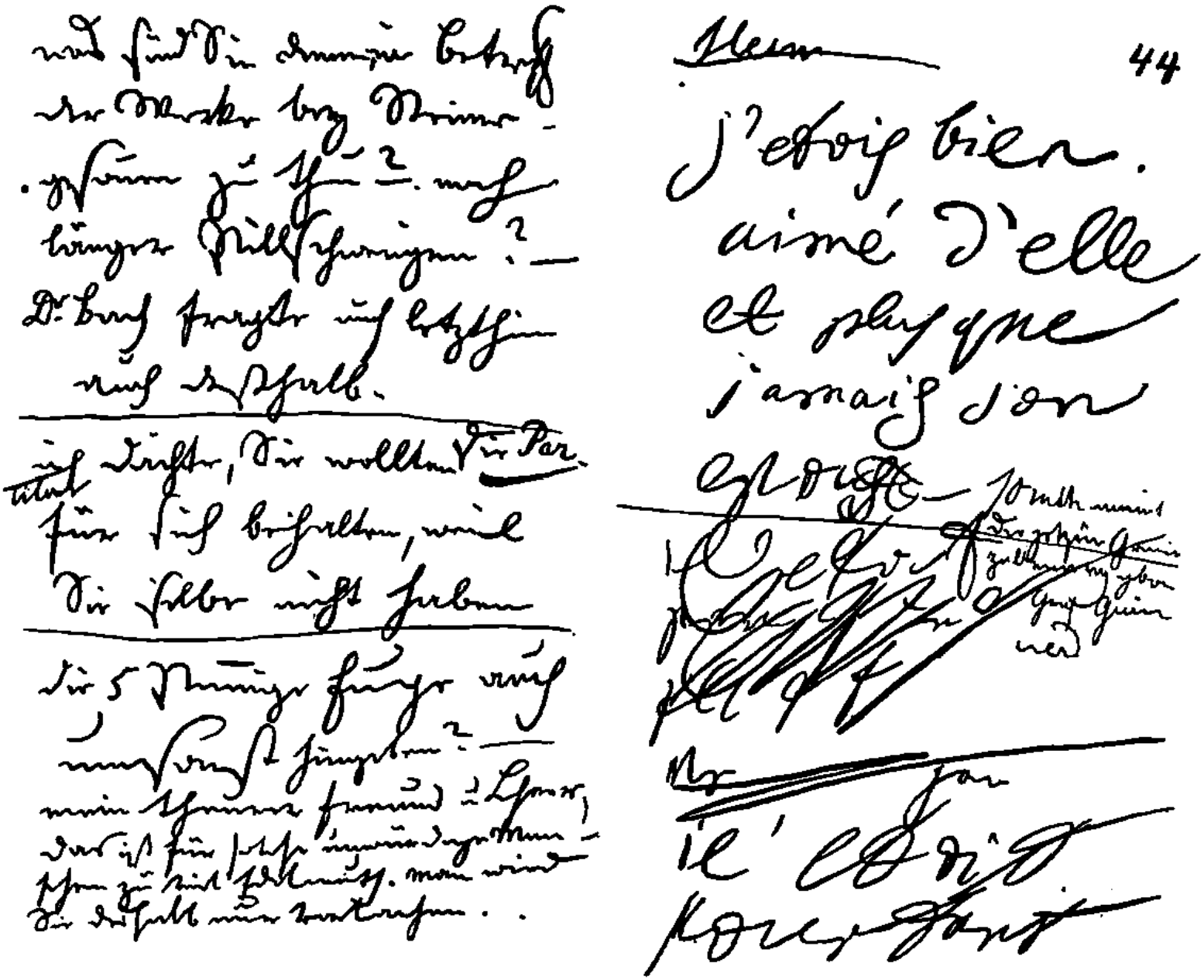
Eine Seite aus Beethovens Originalpartitur seines Streichquintetts op. 29, letzter Satz, mit dem zweiten Thema in A-dur

Digitized by Google

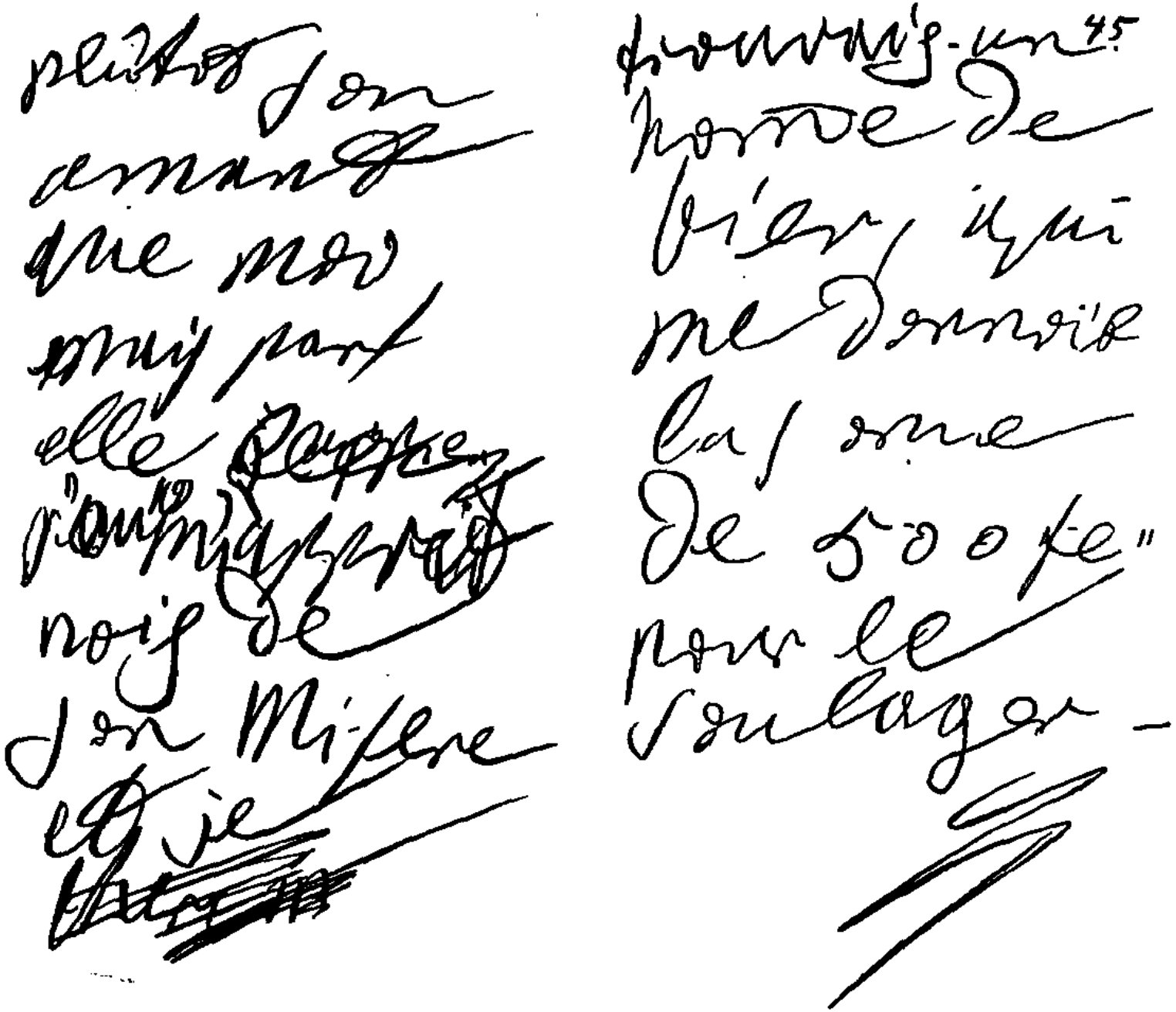
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



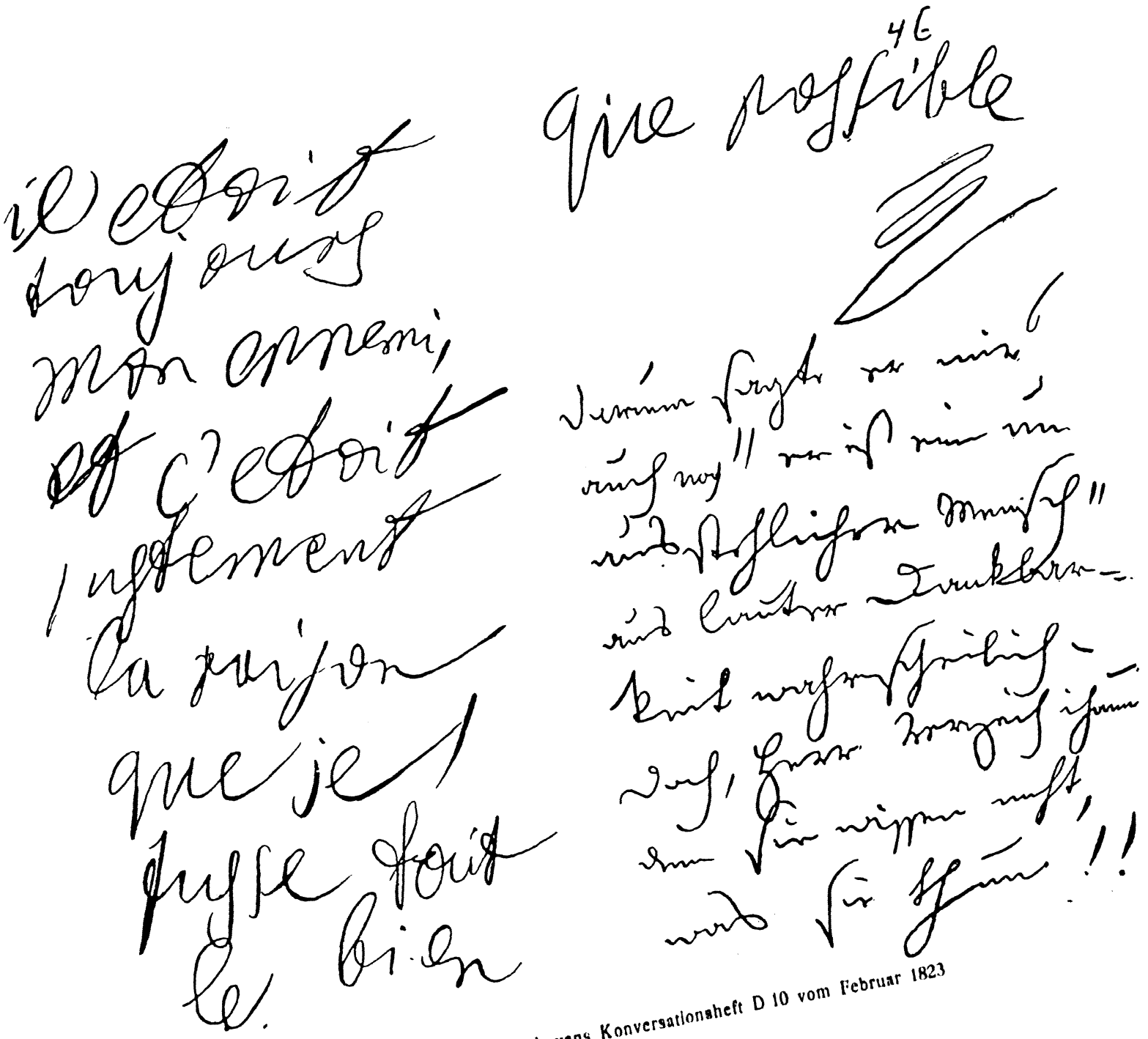
Seite 44 aus Beethovens Konversationsheft D 10 vom Februar 1823



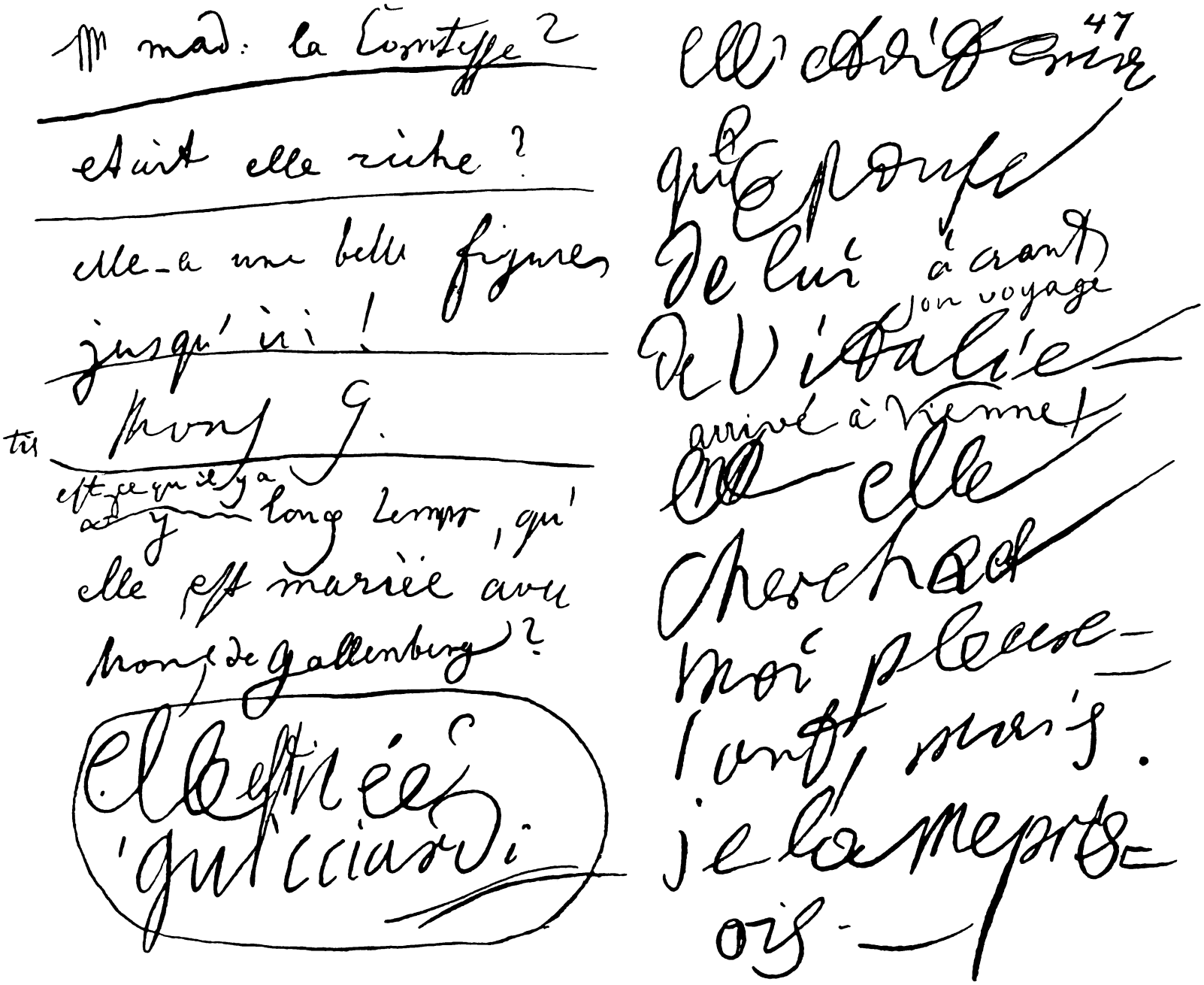
Seite 45 aus Beethovens Konversationsheft D 10 vom Februar 1823

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Seite 46 aus Beethovens Konversationsheft D 10 vom Februar 1823

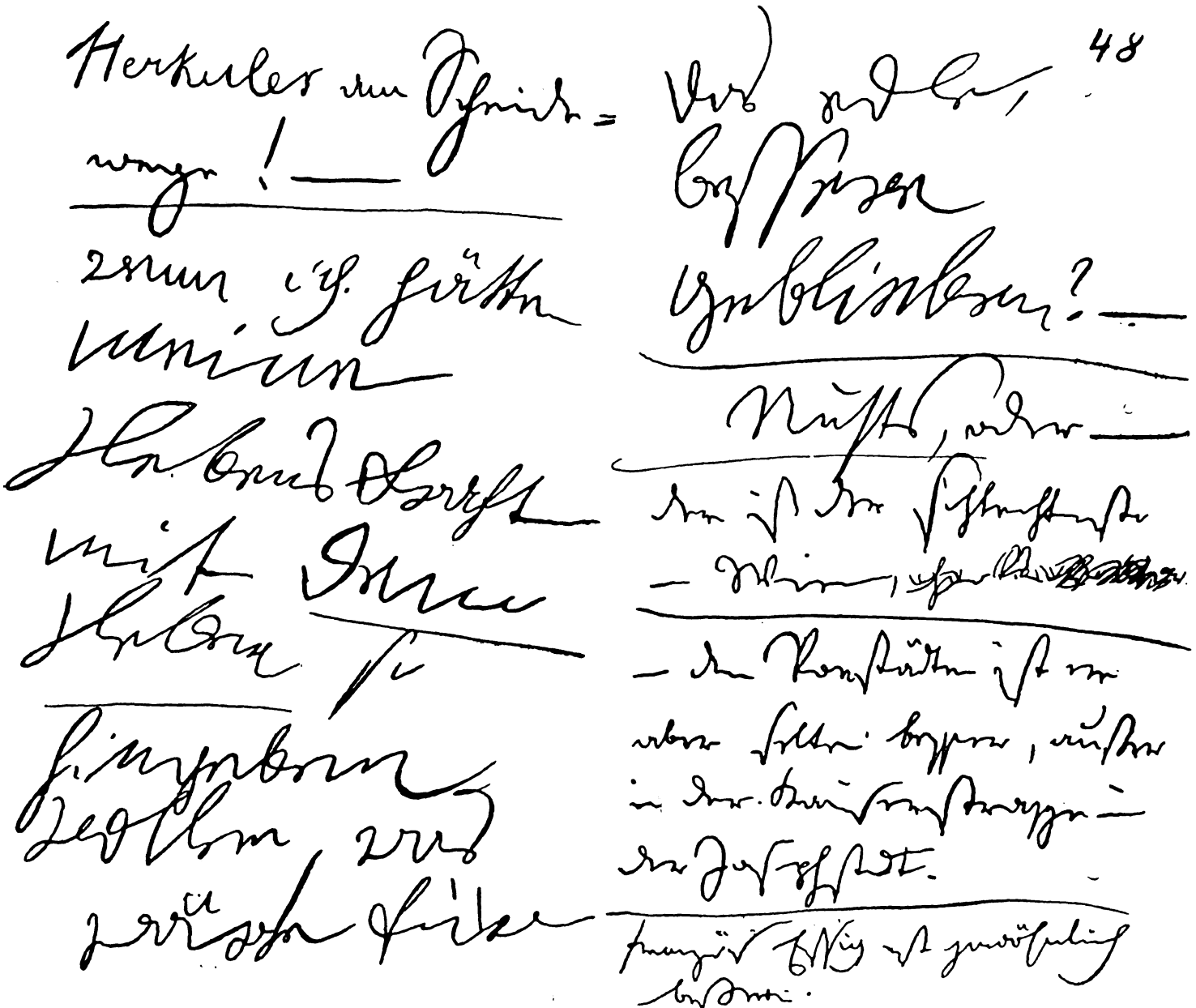


Seite 47 aus Beethovens Konversationsheft D 10 vom Februar 1823

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Seite 48 aus Beethovens Konversationsheft D 10 vom Februar 1823

DIE MUSIK

Das ist ein trauriger Meister, dessen Werk seinem Urteil voraus ist; der aber geht der Vollendung der Kunst entgegen, dessen Werk von seinem Urteil überragt wird.

Leonardo da Vinci

X. JAHR 1910/1911 HEFT 22

Zweites Augustheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Dr. Adolf Chybinski
Die jüngste polnische Orchestermusik

Dr. Leopold Hirschberg
Vorwagnerischer Feuerzauber
Ein Rückblick (Schluß)

Dr. Jan Löwenbach
Vítězslav Novák

Anton Büchner
Zur Wirkung der Musik

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrganges 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE JÜNGSTE POLNISCHE ORCHESTERMUSIK

von Dr. Adolf Chybinski-Krakau

Den Manen von M. Karlowicz gewidmet

Die bisherigen Kompendien der neueren Musikgeschichte haben die polnische Musik gar nicht oder fast gar nicht berücksichtigt. Die Ursachen sind ganz klar: der Mangel an Quellenkenntnis und an den gedruckten Werken, die zu den besten Errungenschaften der polnischen Musik gehören. Besonders die Orchesterwerke, aber auch die Opern und die Kammermusik, wurden in ganz kleiner Anzahl gedruckt. Dazu kommt noch in Betracht die schwache und fast bis 1900 nicht ganz normale Entwickelung des Musiklebens in vier polnischen Großstädten, die unter den politisch-ökonomischen Unzulänglichkeiten schwer leiden mußten. In Lemberg und Warschau gab es bloß Opern; in Krakau und Lemberg sind noch bis zum heutigen Tage keine ständigen Orchester vorhanden; für jedes Orchesterkonzert müssen erst die Orchester zusammengesetzt werden, und bis vor kurzem war man ausschließlich auf Militärkapellen angewiesen. Solche Zustände mußten eine Einseitigkeit in der produktiven Musik hervorrufen: man schuf Opern, Lieder, Chöre, Klavier- und Violinmusik; die Symphonie- und Kammermusik gehörte tatsächlich fast zu den Seltenheiten. Erst die Gründung der Warschauer Philharmonie (1900) durch den tatkräftigen Grafen Maurycy Zamoyski und Genossen brachte einen Umschwung; die polnische Orchestermusik wurde damals von neuem geboren. Denn dadurch wurde den polnischen Komponisten die Möglichkeit gegeben, die Meisterwerke der Musik in großer Anzahl kennen zu lernen, sich mit dem Stand der zeitgenössischen Orchestertechnik bekannt zu machen und — was das wichtigste ist — ihre eigenen Werke aufzuführen. Nun aber stieß man auf unerhörte Schwierigkeiten. Solange an der Spitze der Warschauer Philharmonie der gewandte Dirigent Emil v. Młynarski stand, konnten die polnischen Komponisten auf eine Unterstützung rechnen. Bald aber hatte eine andere Direktion die Leitung übernommen, und damit begann für die jüngere Generation eine schwere Zeit. Eine Solistenwirtschaft der besten und schlimmsten Gattung war alsbald im Schwange. Im Jahre 1907 kam es zur finanziellen Krise, 1908 erschien ein energischer Protest von 28 Komponisten und Musikschriftstellern, und bald darauf

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

war die mißliche Leitung der Philharmonie endgültig erledigt. Nach kurzem Interregnum mußte das Orchester aufgelöst werden. Als Retter in der Not erschien der polnische Musikmäzen Fürst Ladislaus Lubomirski, selber Komponist und ein Förderer junger Talente. Er gründete das aus 70 ausgezeichneten Tonkünstlern bestehende „Warschauer Symphonie-Orchester" (Oktober 1909), an dessen Spitze der beste polnische Dirigent, Gregor Fitelberg, steht. Damit wurde auch das Schicksal der polnischen Musik und Musikkultur den geeignetsten Händen übergeben. Gleich in der ersten Saison gestaltete Fitelberg Warschau zur musikalischen Großstadt. Er ist ein künstlerischer Erzieher ersten Ranges, der sich um Glossen im Publikum nicht kümmert und vor Anfeindungen nicht zurückweicht.

Wir haben uns aus dem Grunde mit den Warschauer Musikzuständen der Gegenwart und der unmittelbaren Vergangenheit etwas länger beschäftigt, weil sie in der Entwickelung der jüngsten polnischen Orchestermusik eine große Rolle spielen.

Obwohl mit dem Jahre 1900 die polnische Orchestermusik ein ganz anderes Gesicht bekam, kann man doch ihre Beziehungen zur Vergangenheit der polnischen Tonkunst nicht leugnen. Die polnische Orchestermusik war schon im 17. und 18. Jahrhundert ziemlich ausgebildet.

An ihrer Wiege steht der Lehrer Chopin's Xaver Joseph Elsner (1769—1854) mit seinen drei Symphonieen[1]), die einen entschiedenen Einfluß der Wiener Klassiker (in erster Reihe Haydns und Mozarts) verraten, ohne aber besonderen Wert zu besitzen. Elsners bestes Werk für Orchester ist die stark italienisierende, jedoch auf polnische Themen gebaute Ouvertüre zur Oper „Leszek Biały" (1809); sie wird noch jetzt ab und zu gespielt. Opernhaft waren auch die Ouvertüren seiner heute ebenso wie er vergessenen Zeitgenossen (Fr. Lessel, † 1830; J. Deszczynski, † 1844; J. Damse, † 1852). Karl Kurpiński (1785—1857) war ausschließlich Opernkomponist. Es war die Zeit des alleinseligmachenden italienischen Einflusses, den man mit polnischen Volksmotiven, mit dem Stil der Wiener Klassiker und ihrer verflachten Nachahmer zu vermengen versuchte. Daraus konnte beim Mangel hervorragender Talente und auch des größeren Könnens nichts von Dauer entstehen. Chopin's Genialität hat alles in Schatten gestellt. — Die Nachwirkungen früher deutscher Romantik (Weber und Mendelssohn insbesondere) verraten die beiden Symphonieen von Ignaz Felix Dobrzynski (1807—1867), von denen die zweite in c-moll in Wien preisgekrönt wurde. Ihre Tendenz im Inhalt ist national, in der Form klassizistisch. Opernhafte Elemente sind jedoch noch vorhanden, besonders

[1]) Vor Elsner schrieb Symphonieen (mit Menuett) ein nicht näher erforschter polnischer Komponist Anton Milwid (ca. 1750).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

im langsamen Satz. Leider wird das schöne Werk vernachlässigt,[1]) obschon es um seiner technischen Qualitäten willen auch heute noch spielenswert wäre. Ähnliche Tendenzen verraten die sonst schwachen drei Ouvertüren Dobrzynski's und die Symphonieen und Ouvertüren von Joseph Nowakowski (1800—1865), der Besonderes im Lied geleistet hat. Der auch von Hans v. Bülow sehr geschätzte Opern- und Liederkomponist Stanislaus Moniuszko (1819—1872) bedeutet einen Umschwung in der nationalen polnischen Oper und im Lied. Er war zu lyrisch beanlagt und neigte zu sehr zum Opernhaften, um seine bedeutende schöpferische Kraft auf dem symphonischen Gebiet zu entfalten. Auch waren die damaligen Zeitverhältnisse zu ungünstig, um einen Symphoniker zu erziehen. Moniuszko hat nur eine Konzertouvertüre geschrieben: „Das Märchen", ein anmutiges und reizendes Stück, sehr beliebt und ab und zu gespielt, doch ohne tieferen Wert. Edle Thematik, die sich aber von den Einflüssen Mendelssohns, Schumanns und der Oper nicht frei hält, ist die einzige gute Eigenschaft der Ouvertüre und der am meisten genannten „Polnischen Suite" von Alexander Zarzycki (1834—1895), der jedoch sein Bestes im Lied und in der Klaviermusik geschaffen hat. Zu erwähnen ist noch der frühzeitig verstorbene Anton Stolpe († 1872), ein gewandter Ouvertürenkomponist. Ohne größere Bedeutung sind die Ouvertüren von Adam Minhejmer (1830—1904), der einige Erfolge in der Oper hatte.

Mit dem Jahr 1870 beginnt in der polnischen Orchestermusik eine Wendung. Nicht die neuen Bewegungen (etwa die Einflüsse von Berlioz oder Liszt und Wagner) waren die Ursachen dieses Umschwunges. Die klassizistische Richtung wurde ja bis in die neueste Zeit gepflegt; auch waren alle gleich nach 1870 in die Erscheinung tretenden polnischen Komponisten die Schüler jener Lehrer, die der Schule Berlioz-Liszt-Wagner durchaus abhold waren. Nein, die neue Epoche in der polnischen Orchestermusik, die wir seit 1870 rechnen, fußt in erster Linie auf der gründlichen Ausmerzung der opernhaften Elemente aus der symphonischen Musik. Es geschah hauptsächlich dank der soliden Ausbildung von Ladislaus Zeleński und Siegmund Noskowski, die diesen Umschwung hervorgerufen haben.

Ladislaus Zeleński (geb. 1837 zu Grotkowice bei Krakau) schenkte der neueren polnischen Musik das erste Orchesterwerk im reinen symphonischen Stil: die Ouvertüre „Im Tatragebirge" (1870). Er wurde von durchaus konservativen Theorielehrern ausgebildet: von Moniuszko (Warschau), Dreyschock und Kreyči (Prag), sowie Damcke und Reber (Paris). Der konservative Zug läßt sich in seinen Werken bis auf die

[1]) Erst im Oktober 1910 hat man in Lemberg zwei Sätze aufgeführt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

neueste Zeit verfolgen, obwohl es nicht zu leugnen ist, daß er sich langsam auch der Wagnerschen Richtung zu nähern versuchte. Trotz des leichten Kosmopolitismus schlägt er doch den nationalen Ton an, was wohl eine Nachwirkung von Chopin und Moniuszko ist. Seine Individualität läßt sich mit der von Rheinberger oder etwa Rubinstein vergleichen: dasselbe Schwanken zwischen der klassischen, romantischen und neuromantischen Richtung und eine entschiedene Neigung zu Schumann (erst in letzter Zeit zu Chopin und Wagner). Obwohl seinen Werken keineswegs eine verblüffende Orchestertechnik nachzurühmen ist, interessiert uns doch am meisten die gewandte Arbeit und eine maßvolle Polyphonie, daneben aber auch die edle und distinguierte Thematik; in dieser Hinsicht übt der Komponist eine sehr weitgehende Selbstkritik, die manchmal eine gewisse Sprödigkeit der Themen hervorruft. Es fehlt ihm nicht an Tiefsinn, wie sein „Symphonisches Andante" beweist. Den größten Wert jedoch besitzt wohl die populäre „Tatra"-Ouvertüre mit der hinreißenden Fuge; in der zweiten Fassung hat sie durch die Kürzung einiger Längen, denen wir manchmal in seinen Werken begegnen, noch gewonnen. Auch die Ouvertüre „Waldesstimmungen" mit ihren romantischen Horneffekten, wie wir sie bei Raff, Dvořák u. a. kennen, muß erwähnt werden. Der greise Komponist, wahrscheinlich der einzige polnische Schumannianer, zurzeit Konservatoriumsdirektor in Krakau, arbeitet jetzt an einer Symphonie. An den Werken Zeleński's, die nach 1880 entstanden sind, spüren wir schon die Einflüsse der Harmonik von Chopin und Wagner; seine Stärke liegt vorzugsweise im Lied, in der Oper und auch teilweise in der Kammermusik.

Gewissermaßen einen Gegenpol zu Zeleński bildet die Kunst des vor kurzer Zeit verstorbenen Siegmund Noskowski (geb. 1846, † 1909 zu Warschau). Auch er wurde von konservativen Lehrern ausgebildet: von Moniuszko und Friedrich Kiel (Berlin); und obwohl ihm einige Förderung durch Liszt zuteil wurde, verschmähte er es doch nicht, die Richtung Berlioz-Liszt-Wagner in Polen zu bekämpfen. Nur langsam wurde er später zum Fortschritt bekehrt; ja zu Ende seines tatkräftigen Lebens war er sogar ein enthusiastischer Verehrer von „Tod und Verklärung" und „Till Eulenspiegel". Im Grunde seines Wesens aber blieb er doch ein Klassizist. Eigentlich war er nie imstande, sich vom Eklektizismus zu befreien, und nur der nationale Ton, den er immer stärker hervorhob, gab seinen Werken eine Physiognomie. Diesem hat er seine eigene Persönlichkeit geopfert. Er war in dieser Hinsicht gewissermaßen objektiv. Seine erste Symphonie in A-dur sowie die programmatische Ouvertüre „Das Meerauge" (ein See im Tatragebirge) sind ein schöner Abglanz der Mendelssohnschen Richtung, in die sich Nachklänge von Beethoven und einige heimatliche Idiome ein-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

mischen. Mit der Zeit betonte er das nationale Element immer mehr, wobei die Einwirkung von Moniuszko (dem polnischen Glinka) ausschlaggebende Bedeutung hatte. Das beweist am besten seine zweite Symphonie in c-moll, die „Elegische" genannt, noch mehr aber die dritte, die ebenso programmatisch ist und den Titel „Von Frühling zu Frühling" führt. Sie ist seine beste Symphonie, obwohl auch sie die schwächeren Seiten seines Talents aufweist. Es seien noch einige Ouvertüren und die Orchestervariationen „Aus dem Leben" sowie sein gelungenstes Orchesterwerk „Die Steppe" (eine Ouvertüre, vom Komponisten „Symphonische Dichtung" genannt) angeführt. Noskowski war ein gewandter, respektabler Könner und routinierter Praktiker, in dessen Arbeiten zuweilen der Kontrapunkt eine vorherrschende Rolle spielt; aber am sympathischesten bleibt er doch, wo er sich einfach gibt, denn die Kunst des angewandten Kontrapunkts, des Ausdruckskontrapunkts, war ihm nur bis zu einem gewissen Grade geläufig. Als temperamentvollen und leichtschaffenden Künstler könnte man ihn in dieser Beziehung mit Dvořák vergleichen; auch er hat öfters Gefallen am Skizzenhaften. Er ist wohl Zeleński in der technischen Fähigkeit überlegen, auch verfügt er über größeren Flug der Phantasie und der Erfindung, wobei ihm die polnischen Volksmelodieen sehr oft zum Erfolg verhelfen; jedoch ist er in der Auswahl seiner Themen, manchmal auch in der formellen Anlage seiner Werke nicht so konsequent wie sein eben erwähnter Altersgenosse, mit dem zusammen er die früher so arme polnische Orchestermusik verdienstvoll bereichert hat. Seine Kunst zeichnet sich durch lebensfrohen Charakter, gesunden Humor und sprudelndes Temperament aus. Reflexive Elemente sind bei ihm fast gar nicht zu finden — ausgenommen vielleicht einige schöne elegische Themen. Dagegen versteht er es, die Dorfpoesie, das Dorfleben treffsicher zu zeichnen; die Kunst der Charakterisierung ist ihm geläufig. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich das als seine Hauptstärke bezeichne.[1])

Ebenso groß ist Noskowski's Verdienst auf dem Gebiet der musikalischen Erziehung: er ist der Lehrer derjenigen polnischen Talente, die in den letzten Jahren die polnische Orchestermusik sozusagen auf die Füße gestellt und in ihr einen segensreichen Umschwung hervorgerufen haben. Dank dem großen Können und der pädagogischen Meisterschaft Noskowski's hat die polnische Orchestermusik in 30 Jahren die Entwickelung von Mendelssohn-Schumann über Wagner bis Strauß und Reger durchgemacht. Dieser entwickelungsgeschichtliche rapide Aufschwung ist wirklich verblüffend, wenn man der äußeren und inneren Schwierigkeiten gedenkt, die

[1]) Ergänzungshalber seien noch ältere polnische Komponisten von Orchesterwerken genannt: H. Jarecki (geb. 1846), S. Berson, M. Soltys (geb. 1863), R. Statkowski (geb. 1859), A. Gawronski, F. Nowowiejski u. A.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die jüngeren, vorzugsweise aber die jüngsten Komponisten Polens zu bewältigen hatten. Bis etwa 1895 konnten nur Lieder- und Klavierwerke auf Verbreitung und Erfolg rechnen. Schon die Opernkomponisten mußten mit äußerster Mühe sich die Gunst der Theaterdirektoren zu erobern suchen; dieser Zustand ist noch heute nicht ganz behoben. Deswegen ist die Kunst der drei zunächst in Betracht kommenden Komponisten in ihrem Anfange vorwiegend solistischer Natur.

Ignacy Jan Paderewski (geb. 1860 in Kurylowka, Russisch-Polen) hat sich erst nach 25 Jahren seiner Komponistenlaufbahn entschlossen, eine Symphonie zu schreiben. Sie ist noch unvollendet; drei Sätze wurden hie und da (Boston, Paris, Lemberg, Warschau, Berlin) aufgeführt. — Henryk Melcer (geb. 1869 zu Kalisz, Russisch-Polen; Schüler von Noskowski) ist bis zum heutigen Tage bei seinem symphonischen Erstlingswerke, einer programmatischen Symphonie, die eigentlich eine ausgedehnte Suite ist, stehen geblieben. Seine Hauptstärke liegt in Klavierwerken und Liedern, teilweise auch in der Oper und in der Kammermusik. Da er aber in den letzten Jahren sich den jüngsten polnischen Komponisten, die hauptsächlich Symphoniker sind, genähert hat, so darf man hoffen, daß er bald wieder mit einem symphonischen Werke hervortreten wird. — Siegmund Stojowski (geb. 1869 zu Krakau, Schüler von Zelenski, Massenet und Délibes, zurzeit Klavierlehrer am New Yorker Konservatorium) hat eine Symphonie in d-moll und eine „Polnische Suite" geschaffen. Größeren Wert hat aber eigentlich nur das Scherzo der Symphonie, das vor einigen Jahren von Nikisch aufgeführt wurde. Dort finden wir Witz und Finessen und die dazu passende pikante Instrumentation nach dem Muster eines Massenet. Größeres Gewicht lege ich auf die Suite. Sie ist deswegen interessant, weil Stojowski, von Chopin beeinflußt, in eigenartiger Weise die Tanzformen des Meisters auf das Orchester überträgt — und zwar mit tatsächlichem Erfolg. Die Verwertung der Volksmelodieen erinnert wirklich an Chopin. Mir erscheint er aber am glücklichsten in kleinen Formen, obwohl er auch die großen gewandt beherrscht.

Noskowski's Lehrtätigkeit in Warschau und die Gründung der Philharmonie in der Hauptstadt Russisch-Polens hatte zur Folge, daß bald nach 1900 eine Reihe junger Talente in die Erscheinung trat, die einen ungewöhnlichen Umschwung in der polnischen Musik hervorrief. Es sind: Mieczysław Karłowicz, Gregor Fitelberg, Ludomir Różycki, Karl Szymanowski und Apollinary F. Szeluta. Mit verschiedenartigen Anfeindungen, mit Intriguen der Neidinge und Chikanen aller Arten hatten sie zu kämpfen. Ihre zähe und tatkräftige Energie hat ihnen jedoch geholfen, ihre Kunst, die nie um die Gunst der Massen buhlte, durchzusetzen. Noch heute erheben die Überraschten und die Unzufriedenen verzweifelnd

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ihre Stimmen, aber die unerschütterliche Ruhe und das starke Zielbewußtsein dieser auserlesenen Schar trefflicher Künstler macht auf das musikfreundliche Publikum größeren Eindruck als gewisse „Anschauungen". Sie gelten als „Novatoren", und ihre Rolle ist dieselbe, die früher in Rußland Rimsky-Korssakow, Balakirew, Borodin und Genossen gespielt haben; folglich ist sie bedeutend. Man muß aber betonen, daß diese Künstler nicht eine Clique bilden; denn die Individualitäten aller fünf haben sich frei und unabhängig entwickelt und ausgebildet. Nur eine Tendenz macht sie zur Gruppe, die als solche bewußt auftritt und deswegen ziemlich exklusiv ist. Diese Tendenz war von Anfang an vorhanden und beruht auf der Eroberung des gründlichsten Könnens überhaupt und vorzugsweise eines solchen auf dem Gebiete des modernen Orchestersatzes. Man hat eben erkannt, daß man sich die Errungenschaften der modernen Form, Harmonik, Polyphonie und Instrumentation aneignen muß, wenn man sich nicht verspäten will. Das hat wohl eine abrupte und zackige Linie in dem historischen Fluß der polnischen Musik und Musikkultur hervorgerufen, es war aber die einzig mögliche, wenn auch radikale Kur. Weil sich die Mitglieder dieser Gruppe einig fühlen, so bilden sie natürlich eine Macht, die noch dazu über das einzige polnische Orchester verfügt. Anfangs waren sie von Wagner und Tschaikowsky, dann von Richard Strauß stark beeinflußt; doch erkennt man auch in ihren Erstlingswerken die Heimatssprache eines Chopin. Das war im Stadium des Lernens. Zur Vervollständigung der Studien ging man ins Ausland, wo man jedoch nach dem weisen Rat von Richard Strauß dem Studium der Partituren auf eigene Faust ergeben war. Die eiserne Energie hatte zur Folge, daß man bald ein Können erreichte, das der Gruppe eine hervorragende Stellung verlieh. Und obwohl die Einflüsse von Strauß und Reger noch lange andauerten, können uns die Werke der Fünf doch bereits von ihrer Individualität überzeugen: ein Werk von Karłowicz ist einem von Rózycki ebenso unähnlich, wie eins von Fitelberg einem von Szymanowski. Die Pflege der Individualität hatte zur Folge, daß man bald mit dem Vorwurf auftrat, ihre Werke seien nicht national. Freilich, Volksmelodieen werden wir in ihnen fast gar nicht finden, aber das verklärt-Nationale ist ihnen allen eigen; man muß nur nicht auf der Oberfläche des Folklores das Heil suchen. Solche Vorwürfe wurden aber als Mittel einer engherzigen Bekämpfungstaktik gebraucht.

Als erster und ältester in der Reihe der „Jungpolen" trat der tragisch um das Leben gekommene Mieczysław Karłowicz hervor (lies: Karłowitsch; geb. 1876 in Wischniewo (Litauen), gest. 1909 in Zakopane, von einer Lawine verschüttet; Schüler von Roguski und Noskowski in Warschau, hauptsächlich aber von H. Urban in Berlin, 1895—1900). Die Bedeutung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Karłowicz in der polnischen Orchestermusik ist aus vielen Gründen groß. Er hat alle seine Vorgänger im Können übertroffen, die Form der symphonischen Dichtung eingeführt („Wiederkehrende Wellen", 1903),[1]) und eine Reihe bedeutender Werke geschaffen, die als reife Muster für die jüngste polnische Musikergeneration gelten können. Sein Einfluß beginnt erst jetzt zu wachsen, und erst jetzt fängt man an, sich seiner Bedeutung bewußt zu werden. Karłowicz hat mit einer Serenade für Streichorchester, einer Symphonie in e-moll und einigen melodramatischen Orchesterkompositionen begonnen. Es sind Studienwerke, die die Einflüsse von Tschaikowsky, Grieg und Wagner verraten und sich durch solide Form und sorgfältige Technik, sowie durch edle Thematik auszeichnen. Schon in diesen Werken finden wir Keime jener persönlichen Eigenschaften, die sich zum erstenmal in seiner zweiten symphonischen Dichtung („Drei uralte Lieder") voll entwickelt haben. In der Symphonie konnte man bereits die Einwirkung des Richard Straußschen Stils bemerken. „Wiederkehrende Wellen",[2]) in denen er die Hoffnungen und Verzweiflungen einer von bitteren Schicksalsschlägen geplagten Seele schildert, sind zweifellos unter dem geistigen Patronat von Wagners letzten Werken und von Strauß entstanden. Dieses Werk hat formell nur eine Schwäche: der Mittelsatz ist zu lang geraten. Aber wie herrlich klingt das Orchester, wie interessant sind die Einzelheiten aus der thematischen Durchführung, wie typisch-edel die Themen! In seinem nächsten Werk, betitelt „Drei uralte Lieder" (1. Lied von der ewigen Sehnsucht, 2. Lied von der Liebe und dem Tode, 3. Lied vom All),[3]) bemerken wir sofort, daß Karłowicz reif geworden ist; von jener zu dieser Schöpfung hat er einen Riesenschritt in der inneren Entwickelung gemacht, nicht weniger im Können, besonders aber in der Orchestertechnik, die in späteren Werken sich noch steigert und eine fabelhafte Virtuosität erreicht, jedoch — und das ist bei Karłowicz das wichtigste — nie als Selbstzweck erscheint. Denn Karłowicz war ein Poet, der nur Erlebtes in Tönen dichtete, und die Tragik des Daseins war seine Muse. Der Ideengang seiner symphonischen Trilogie ist etwa dieser: Des Menschen Dasein wird erfüllt von Sehnsucht und Liebe, die oft mit dem Tode nahe verwandt sind (wie die Dichter seit Jahrhunderten singen); nur das Zerfließen im All und in den Wundern der Schöpfung macht glücklich

[1]) Zwar hat S. Noskowski seine „Steppe" eine symphonische Dichtung genannt, aber tatsächlich ist sie eine Ouvertüre.

[2]) Aufgeführt in Wien, München, Lemberg, Krakau, Warschau. Die Partitur wurde bei Schlesinger in Berlin herausgegeben.

[3]) Aufgeführt in Berlin, Wien, Krakau, Lemberg, Warschau, Wilna, Kiew, Lodz, Odessa, auch in anderen russischen und österreichischen Städten. Die Partitur erschien bei Gebethner & Wolff (Krakau und Warschau).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und hebt den Menschen aus der Misere des Alltäglichen. Die erhabene und majestätische Schönheit der Todesmacht ist zum ideellen Leitmotiv seiner Werke geworden. Mit seltener Ausdruckskraft schildert er die Todesahnung, die letzten Augenblicke einer müden Seele, ehe sie diese Regionen verläßt, den Hauch des Todesengels, die verzehrende Sehnsucht nach besseren, lichten Welten, die Todeskämpfe. Nichts Materielles ist in seiner Musik vorhanden; in die Sphäre reiner Poesie werden wir beim Hören seiner Werke erhoben. Diese Art der Stimmungen, in die uns die symphonischen Dichtungen von Karłowicz versetzen, erinnern wohl an manche Werke von Chopin, ebenso eine gewisse Weichheit, die jedoch bei Karłowicz frei von femininen Elementen ist. In der „Traurigen Märe“ [1]) und in der poetischen symphonischen Legende „Stanislaus und Anna Oswiecims“ [1]) hat Karłowicz sein Bestes geschaffen; besonders das letztere Werk ist wohlgeeignet, die Tiefe und Größe seines Talentes am deutlichsten zu zeigen. Der größten Popularität erfreut sich seine „Litauische Rhapsodie“. [1]) Es ist keine Rhapsodie in der Art der Lisztschen Stücke, sondern eigentlich eine symphonische Dichtung, die das farbenprächtige und doch so melancholische Land der Waldseen schildert; Volksweisen von exotischer Schönheit hat der Komponist verwendet. Obwohl das Zarte und Lyrische in seiner Musik überwiegt, vermochte Karłowicz doch auch das Kraftvolle mit überzeugender Plastik auszudrücken, ohne dabei ins Robuste und Nur-Temperamentvolle zu verfallen. Geradezu typisch sind seine Steigerungen, die er, wie seine Werke überhaupt, mit eiserner Konsequenz aufbaute. Karłowicz ist einer jener immer seltener werdenden Künstler, die die Harmonie zwischen den Mitteln, der Form und dem Inhalt bewahren. Er gehört zu den größten Komponisten Polens, seine Werke zum ständigen Repertoire der polnischen Orchester.

Gregor Fitelberg (geboren 1879 zu Dynaburg, Schüler von Noskowski; erster Kapellmeister des Warschauer Symphonie-Orchesters) genießt den Ruf des besten Dirigenten, den Polen seit Raphaël Maszkowski's Tode (nicht zu verwechseln mit Moszkowski) besitzt. Er ist als solcher berufen, die jungpolnische Musik am besten zu interpretieren, weil er auch als Komponist und gewissermaßen als persönlich einflußreicher Ideenträger zu den markantesten „Jungpolen“ gehört. Er bedeutet unter diesen etwa das, was Balakirew unter den russischen „Novatoren“ bedeutet. Als Komponist trat er fast nur mit Orchesterwerken auf, und zwar mit drei

[1]) Aufgeführt in Warschau, Krakau, Lemberg, Wien und Kiew. — Die Partitur der „Litauischen Rhapsodie“ erschien bei A. Stahl (Berlin) und Gebethner & Wolff (Warschau); die Gesamtausgabe der Karłowicz'schen Werke unter Leitung von G. Fitelberg hat die Warschauer Musikgesellschaft übernommen. — Eine unvollendete symphonische Dichtung hat Fitelberg instrumentiert.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ouvertüren, zwei Symphonieen und zwei symphonischen Dichtungen.[1]) Anfangs stand er unter dem Einfluß von Tschaikowsky und Wagner, dann huldigte er der Richtung von Strauß und Reger. Aus diesem Experimentieren entwickelte sich jedoch seine eigene Note, die wohl am stärksten in seiner einsätzigen Zweiten Symphonie zum Vorschein kommt, in der die prachtvolle Instrumentation mit kontrapunktischen Künsten und harmonischen Raffiniertheiten um den Preis streitet. Es ist ein hochinteressantes Werk, hauptsächlich wegen der geistreichen thematischen Verarbeitungen; auch Dinge wie „vielfache Kanons" wendet Fitelberg gern an. Seine stark reflexive Musik macht ihn zu dem „denkenden Künstler" unter den „Jungpolen". Daß er auch der poetischen Inspiration sich nicht verschließt, beweist seine schöne symphonische Dichtung „Lied vom Falken" und sein im Stil wohl der Zweiten Symphonie am nächsten stehendes Werk „Protesilaos und Laodamia" (nach dem Drama St. Wyspiański's, des jüngstverstorbenen „Wagners der polnischen Dichtung", der einen großen Einfluß auf „Jungpolen", besonders auf Rózycki, ausübt). Die harmonische Denkart Fitelberg's nähert sich der von Szymanowski (siehe unten). Trotz allen modernen Kühnheiten waltet in seinen Werken ein strenger Kunstverstand; die Formgestaltung ist ebenso logisch wie plastisch. Als ein Charakteristikum seiner Individualität sei noch erwähnt, daß er das Prinzip des „Persönlichen" über das „Volkstümliche" (im höheren Sinn) stellt.[1])

Eine ganz anders geartete Persönlichkeit ist Ludomir Rózycki (lies Ruschützki; geboren 1883 in Warschau, Schüler von Noskowski und Humperdinck, zur Zeit Lehrer am Konservatorium in Lemberg). Seine Individualität erinnert an Sibelius und Rimsky-Korssakow, denn er verwendet die nationalen Sagen und Legenden zum poetischen „Programm" seiner symphonischen Dichtungen. Besonders stark ziehen ihn das Mittelalter und Sagen an, die Mystisches und Exotisches enthalten. Aber auch das Heldenhafte und Lyrisch-Poetische versteht er reizvoll und plastisch auszudrücken. Wahre Perlen des musikalischen Humors, der freilich die Karikatur öfters streift, sind seine symphonische Dichtung „Pan Twardowski" (auch eine Sage) sowie das Orchesterscherzo „Stańczyk" (Der Königsnarr), in dem er dank seiner hervorragenden Charakterisierungsgabe die halb ironische, halb ernste Natur seines Helden darstellt. Die mystische Exotik hat er in seiner (vielleicht besten) symphonischen Dichtung „Anhelli" trefflich erfaßt; es ist eine Verbindung religiös-philosophischer und nationaler Ideen, denen die Sehnsucht nach dem Vaterland zugrunde liegt. Den Kampf der kirch-

[1]) Fitelbergs Werke wurden in Berlin, Krakau, Lemberg und Warschau, auch in England und Rußland aufgeführt. Im Druck sind zwei Partituren erschienen: Erste Symphonie (Breitkopf & Härtel) und die symphonische Dichtung „Lied vom Falken" (Albert Stahl, Berlin).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lichen und weltlichen Mächte im Mittelalter stellt er überzeugend in seiner erschütternden symphonischen Dichtung „Boleslaus der Kühne" dar. Rózycki ist ein geborener Orchesterkomponist; er beherrscht die Technik virtuos, und jedes neue Werk bringt farbenreichere Klänge. Allerdings ist auch Richard Strauß sein Vorbild gewesen; „Anhelli" bringt jedoch so aparte und raffinierte Klangfarben seines immer sattklingenden Orchesters, daß man ihn als einen Pfadfinder betrachten kann. Dazu kommen noch andere Eigenschaften in Betracht. Er schlägt zwar den nationalen Ton an, aber auf eigene Weise, was man besonders aus der Art der Thematik ersieht. Zuweilen scheint es, als wenn wir es bei Rózycki mit dem auf das Orchester übertragenen Stil Chopin's zu tun hätten. Da er dabei ein erfindungsreicher und mit hinreißender Phantasie begabter Künstler ist, so sind auch jegliche Reminiszenzen ausgeschlossen. Direkt volkstümliche Weisen finden wir bei ihm nicht. Die „Jungpolen" vermeiden jedes Folklore; sie sind insofern national, daß man sie von anderen slawischen Künstlern leicht unterscheiden kann. In der Form neigt Rózycki zum Impressionismus; er geht aber allem Zerfahrenen und Vagen aus dem Weg. (Der eigentliche Formkünstler unter den „Jungpolen" ist Karłowicz). Bei aller Freiheit der Form spricht Rózycki eine plastische Sprache, die er besonders seinen ausdrucksvollen Themen verdankt. Da seine Musik in erster Linie eine Stimmungsmusik ist, so muß man beim Genießen seiner Werke vorzugsweise auf die Gestaltung der Ideenentwickelung, des inneren Flusses die Aufmerksamkeit lenken, aber nicht auf die raffinierten Künste in der formellen Verwertung des thematischen Materials. Das Mosaikartige ist ihm fremd.[1])

Noch näher dem Stil Chopin's steht der hochbegabte Karl Szymanowski (geboren 1883, Schüler von Noskowski). Er hat bis jetzt seine größten Erfolge als Klavier- und Liederkomponist geerntet. Sein eminenter Sinn für kunstvolle Polyphonie hat jedoch bewirkt, daß er seine Begabung auch auf dem Gebiet der symphonischen Musik erprobt hat. Bis jetzt wurden eine Ouvertüre und zwei Symphonieen (f-moll und B-dur) aufgeführt. Zunächst hat das verschlungene Gewebe seines äußerst gewandt gearbeiteten polyphonen Satzes einen Einfluß auf die Klarheit des Orchesterklanges ausgeübt. Seine Zweite Symphonie ist ein reifes Werk, an dem man seine ausgeprägte Individualität genau prüfen kann. Er beherrscht nicht nur die kleinen Formen der Klaviermusik — in dieser Beziehung ist er von Chopin ausgegangen —, sondern er versteht auch die Monumentalität des symphonischen Aufbaues zu erfassen. Diese Art einer sozusagen Doppelbegabung ist ein Charakteristikum fast aller „Jungpolen". Von Chopin

[1]) Die Werke von Rózycki wurden in Berlin, Wien, München, Prag, Krakau, Lemberg und Warschau aufgeführt. Die Partituren erschienen bei Albert Stahl in Berlin.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

führte ihn sein Entwickelungsgang über Wagner und Strauß zu — Reger. Das beweist besonders seine äußerst kühne Harmonik, die schon in seinen ersten Klavierkompositionen in den Farben Regers spielte, ehe Szymanowski die Eigenart des deutschen Meisters kennen gelernt hatte. Gern geht er in seinen raffinierten Harmonieen über die Tonalität hinaus; da er aber formfest und dabei auch erfindungsreich ist, so hält er sich weit ab vom vagen Pointillismus gewisser Modeströmungen. Die edlen und äußerst vornehmen Themen, sowie sein ganzer Stil verraten einen Tondichter, der von Chopin ausgehend die Richtung des Meisters aufs glücklichste weiterentwickelt, indem er ihr neue Elemente zuführt. Sein Können und seine individuellen Gaben erlauben ihm, jene manierierte Nachahmung Chopin's zu vermeiden, die leider vielen slawischen Komponisten anhaftet. Szymanowski ist ein schönes Beispiel dafür, wie man expansive und reflexive Ideen zu seltener Harmonie bringen kann.[1])

Zu den „Jungpolen" sind noch folgende, ihrem Ideenkreis sich nähernde Komponisten zu nennen: Heinrich Opieński (geboren 1870, Schüler von d'Indy, H. Urban, A. Nikisch und H. Riemann; Kapellmeister in Warschau), dessen poetische, zur Wagnerschen Richtung gehörende symphonische Dichtung „Lilla Weneda" in Krakau und Warschau mit Erfolg aufgeführt wurde; Julius Wertheim (geboren 1880, Schüler von Noskowski, begabter Klaviervirtuose), Autor einer Symphonie Tschaikowsky'scher Richtung; Michael Rogowski (geboren 1881, Schüler von Noskowski, A. Nikisch und H. Riemann), der wegen seiner sehr fein instrumentierten symphonischen Dichtungen große Hoffnungen erweckte; Boleslaus Wallek-Walewski (geboren 1885, Schüler von Zeleński und H. Riemann; Chordirigent zu Krakau), begabter Komponist einer Orchesterhumoreske; Eugen Morawsky (Symphonie); die sehr talentvolle Frau Helene Lopuska (geboren 1884, Schülerin von Noskowski) und zuletzt Paul Rytel (geboren 1882, Schüler von Noskowski), dessen Symphonieen und symphonische Dichtungen der Noskowski'schen Schule huldigen.

Die „Jungpolen" haben die polnische Musik seit zehn Jahren mit etwa 40 Orchesterwerken bereichert, von denen einige dauernden Wert besitzen. Ihr Verdienst ist es, auf symphonischem Gebiet eine rege Tätigkeit hervorgerufen zu haben, wie sie früher in Polen nicht vorhanden war.

[1]) Szymanowski's Werke wurden bis jetzt in Berlin, Warschau und Lemberg aufgeführt. Leider ist noch keine seiner Partituren gedruckt worden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

VORWAGNERISCHER FEUERZAUBER

EIN RÜCKBLICK

von Dr. Leopold Hirschberg-Berlin

Schluß

III. Loewe

Die Reihe der sieben hierher gehörenden Werke des Balladenmeisters eröffnet einer seiner größten Geniewürfe, überhaupt eines der bedeutendsten Stücke der ganzen Gesangsliteratur. Es ist die „Walpurgisnacht", eine Ballade von Willibald Alexis, von Richard Wagner, der sie ganz besonders hochschätzte, auch „Die Hexe" genannt, aus dem Jahr 1824 stammend. Wolzogens Notiz haben wir bereits in der Einleitung kennen gelernt; hier folge noch der Extrakt eines Briefes von Lilli Lehmann an den Loewe-Forscher Dr. Runze:[1])

„Es war mir eine Erlösung, daß ich endlich die Walpurgisnacht vor meinen Augen hatte und darin diejenige Ballade erkannte, die uns Richard Wagner selbst immer vorgesungen und sogar selbst spielte, so schlecht es war, weil Josef Rubinstein es nicht gleich vom Blatte so abspielte, wie er wünschte. Richard Wagner legte ganz besonderen Wert gerade auf diese Walpurgisnacht und meinte, daß es schade wäre, daß sie nie gesungen würde, es läge eine ganz kolossale Wirkung darin und sei eines der besten Werke Loewes. Wie oft sprach er davon! — Schade ist's, daß ich sie Wagner nicht mehr vorsingen kann. Der würde gewiß große Freude darüber empfinden."

Ein Zwiegespräch zwischen Tochter und Mutter, welch letztere sich im Laufe der rasenden Unterhaltung als Hexe entpuppt. Es ist der erste Mai, die Tochter hat allerlei Verdächtiges gehört und gesehen; der Sturm hat in der Nacht besonders stark geheult, auf dem Brocken hat es gedonnert, im Schornstein geraucht und merkwürdig viel Besen flogen im Dorfe umher. Auf all diese ängstlichen Fragen der Tochter hat die dämonische Mutter ihre Antworten bereit; sie wird immer frecher und dreister, bis sie schließlich auf die letzten Fragen des armen Kindes ihre Hexennatur in höchstem Zynismus zu erkennen gibt und auf dem „Rauche von heißem Werg" zum Rauchfang hinausfährt. Schon das Hauptmotiv der Ballade, sowohl in Moll:

---

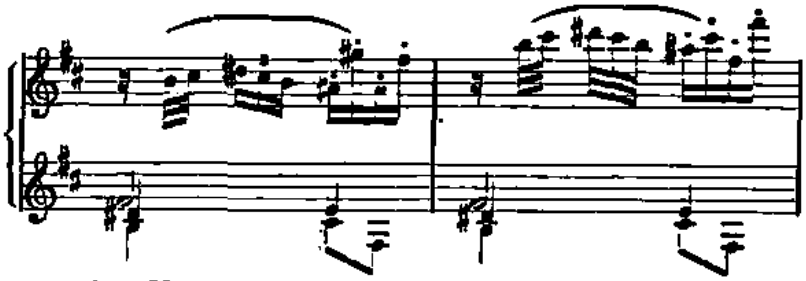
[1]) Veröffentlicht in der Einleitung (p. VIII) von Bd. 8 der Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vivace assai



wie in Dur:



verläugnet seine Verwandtschaft mit Wagners Feuerzauberthema nicht. Es ist hier unmöglich, die wahrhaft staunenswerten Umformungen dieses Motives zu registrieren, man müßte dann eben die ganze Ballade zum Abdruck bringen; nur ein paar Takte der letzten Steigerung seien geboten:





Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Der müßte mit Blindheit geschlagen sein, der in dieser genialen Tonreihe nicht den Geistesgenossen Richard Wagners erkennt.

Robert Schumann äußert einmal,[1]) ihm scheine, daß jeder Komponist seine eigentümliche Notengestaltung für das Auge habe, daß Beethoven

[1]) Gesammelte Schriften: Leipzig 1854, Bd. 1, p. 3.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

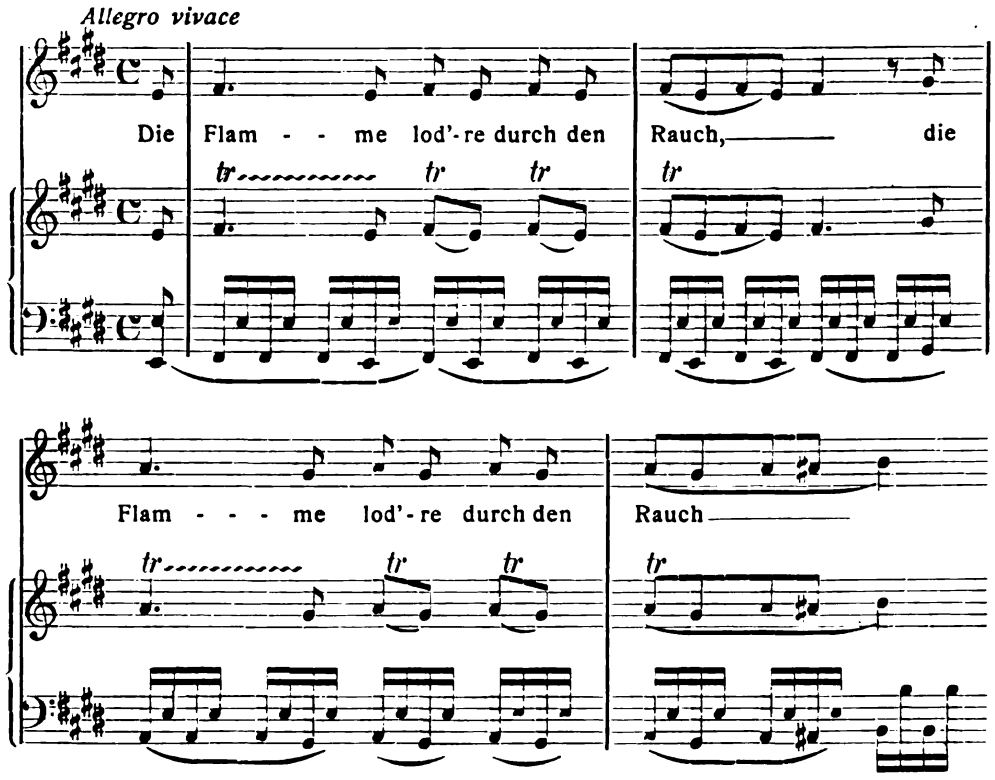
auf dem Papier anders aussehe als Mozart. Wenn wir uns diese feinsinnige Bemerkung zu eigen machen, dann müssen wir bei der Schlußstelle der „Braut von Corinth“ (1830 komponiert):



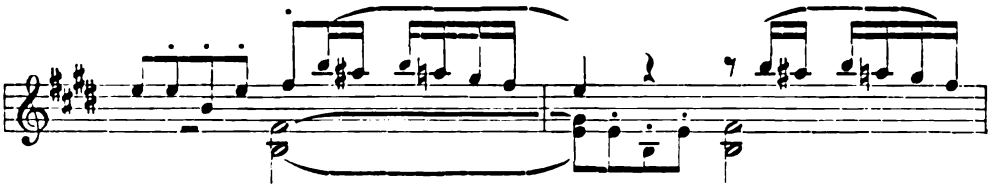
sagen, daß Loewe hier, wo er Funkensprühen und Flammenglühen musikalisch zum Ausdruck bringt, in der „Notengestaltung“ mit der in Wagners Feuerzauber deutlich übereinstimmt.

Loewes Komposition von Goethes „Erster Walpurgisnacht“ (1833) ist durch und durch in Feuerchromatik getaucht. Wie der Meister all seine Balladengebilde plastisch erschaute und dann mit unübertrefflicher Sicherheit gewissermaßen ein musikalisches „Milieu“ herstellte, so beginnt er hier, nachdem sich alle bei Tage „im Buschrevier im stillen“ gehalten haben, nun, wenn sich die Schatten der Nacht herniedersenkten, andere (dunklere) Farben zu mischen. Vor seinem geistigen Auge ersteht ein Dämmerungsgemälde, in das ein flackernder Feuerschein einige Lichter wirft, der dann später, als die „ganze Hölle“ auf die christlichen Wächter losgelassen ist, zur Glut entbrennt. Und nun beachte man:

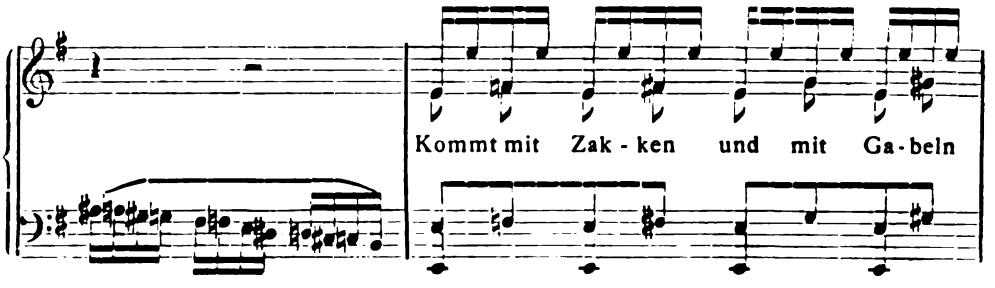
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



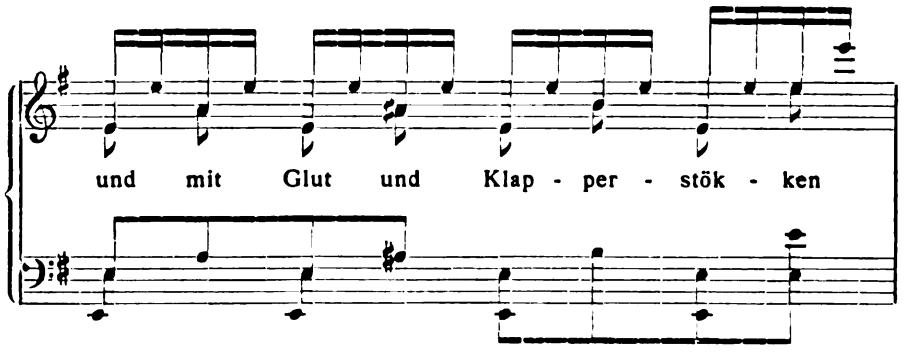
wie bereits hier — am Anfang — deutlich die Feuerschilderung gegeben ist und im Nachspiel des Chors:



durch die Staccati noch klarer in die Erscheinung tritt. Wenn nun „Glut und Klapperstöcke" hinzutreten, so steigert sich die Chromatik:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Auf den Gipfelpunkt gelangt dieser Walpurgisfeuerzauber in den Worten des christlichen Wächters. Chromatische Tonleitern, Triller und vieles andere ist hier mit bewunderungswerter Ökonomie zusammengetragen, z. B.:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



oder, als alle Gewalten entfesselt sind:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sehr schön wird am Schlusse durch die allmähliche Überführung in die Dur-Tonart (E-dur, wie am Schlusse der „Walküre") das Reinigen der Flamme vom Rauch zum Ausdruck gebracht.

Ein gar gewaltiges, kühn bis zu den äußersten Grenzen musikalisch-dramatischer Wirkung vordringendes Werk sind die 1836 komponierten „Feuersgedanken", eine geistvolle Allegorie des Dichters Trinius. Das Feuer und der Gedanke werden in die Allegorie gezogen: wie ein Fünkchen unter der Asche glimmt der Gedanke; mag der sorgsame Wächter auch warnen, er bricht bei der kleinsten Veranlassung, bei einem Windhauch hervor und wird zum verheerenden Brande, um wieder zu verglimmen. Die langsam schwelende Glut wird zunächst mit hoher Kunst zum Ausdruck gebracht:

Allegro con sotto fuoco



Die kurzen Vorschläge und die Chromatik bereiten uns deutlich auf das Feuer vor, das nur einmal das Dach durchbrechen und „in seligen Feuerbächen" die glühende Herzbeschwer ausströmen möchte. Voller Grimm beklagt es die demütigende Entwürdigung in die „dienende Flamme gespalten" zu sein, in jedem tönernen Gefäße schmachten zu müssen und von jedem Sklaven getragen werden zu können (chromatische Steigerung von Gis bis E):



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Loge von Wotan gefesselt und in Bande geschlagen! Wieder eine neue, ganz hervorragende charakteristische Chromatik ist in dem warnenden Wächterruf enthalten:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein kurzes Intermezzo von 10 Takten in Dur, aber auch noch chromatische Elemente enthaltend:



malt den noch silbern bewölkten Himmel und führt zu dem ersten gierigen Emporlecken der Flamme:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

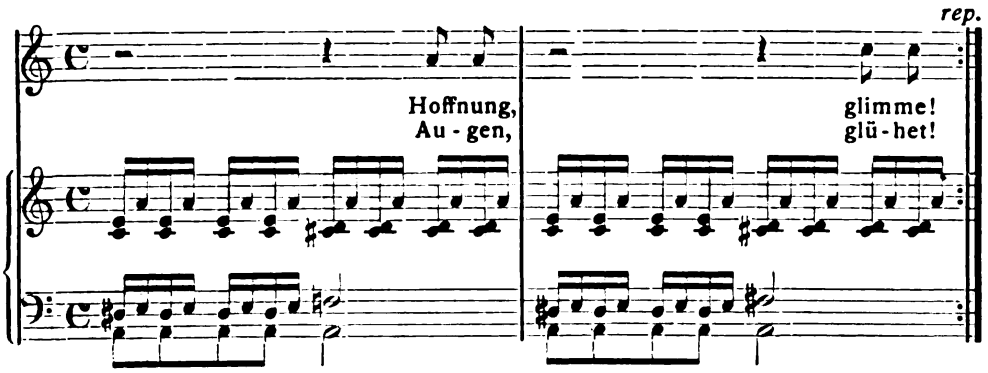
Der windesschnell emporblitzende Sechzehntelgang wird jetzt des weitern zum Malen des Züngelns der einzelnen Flammen benutzt; nachdem er sich noch dreimal unverändert wiederholt hat, kehrt sich — eine Analogie Wagners — auch dieses Feuermotiv um:



Wilde chromatische Gänge, bald in der Ober-, bald in der Unterstimme begleiten die Worte:

„Horch! Die Winde kommen gezogen!
Haucht's nicht aus der Mauer mich an?"

Und nun rüstet sich das Feuer zur letzten Tat. Einige abgerissene Worte werden in die immer intensiver sich ausgestaltende Chromatik hineingestoßen:



und dann hört man nur in erschütterndstem Fortissimo das Prasseln des zusammenstürzenden Gebälks:

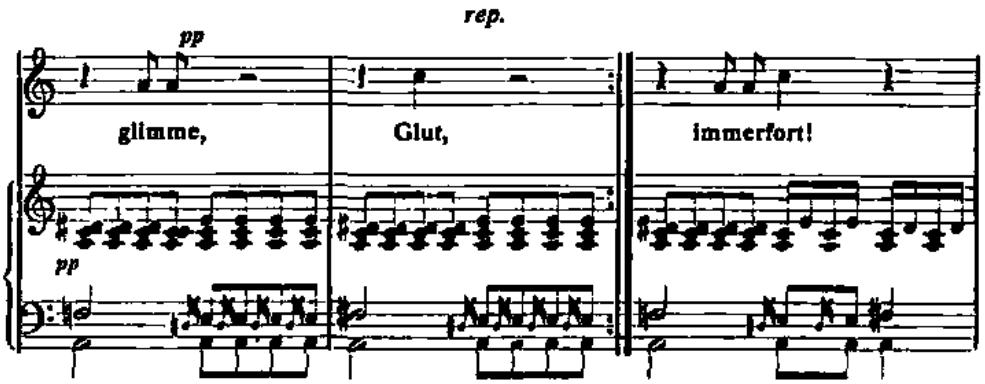
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Die Rache des wütend entfesselten Elements ist gesättigt, langsam beginnt es zu verglühen:



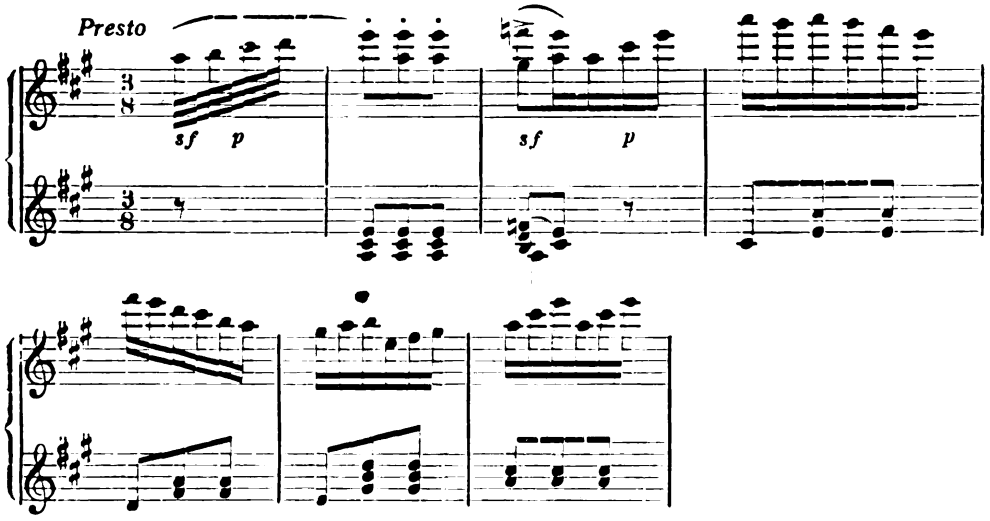
bis es mit den Worten:



gänzlich erlischt. Daß derartig hervorragende Kunstwerke, die so vernehmlich auf die Zukunft hinweisen, in absolute Vergessenheit versinken können, ist im höchsten Maße betrübend.

Ein gleiches Bedauern ist für die phantastischen „Irrlichter" (1837) von Friedrich Rückert auszusprechen. Wie ein nächtlicher Spuk huschen die vier Irrwische, die sich zur Unterhaltung „beim Schein der Laterne" einfinden, vorbei; kaum zwei Minuten dauert der Vortrag, und doch — welche Fülle von Genialität in so engem Rahmen, auf so kleinem Raum! Auf nichts anderes aber kann das Thema:

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



deuten als auf das ruhelose Flackern und Hüpfen der Irrlichter, abermals eine Feuermalerei im Sinne Wagners. Die Chromatik tritt hervor, als das erste Irrlicht von dem Frosch erzählt, dem es „die Schnauze mit Feuer" gebrannt. Packend aber ist die Wirkung am Schluß, der Bericht des letzten Irrlichts:

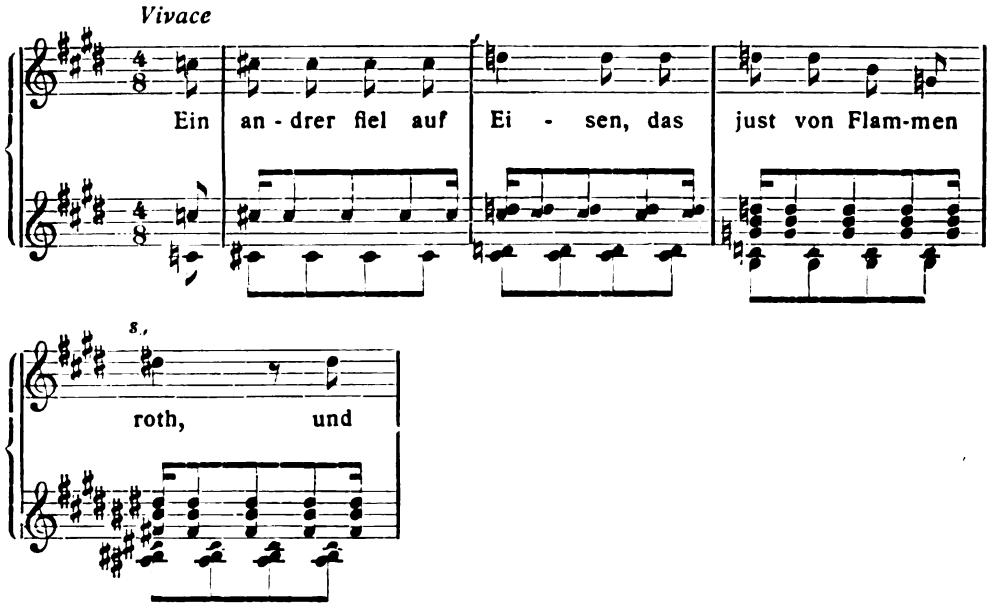


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Kein Einsichtiger wird sich der Ansicht verschließen, daß der Meister mit dieser bis ins kleinste subtil ausgearbeiteten Chromatik eine plastische Schilderung des Irrlicht- und Feuers geben wollte, ebensowenig wie er leugnen wird, daß der Tondichter seine Absicht mit nicht zu überbietender Originalität erfüllt hat.

Sehr auffällig — weil lediglich auf die einzige Strophe beschränkt, in der vom Feuer die Rede ist — ist ferner die Anwendung einer ähnlichen Chromatik in der Allegorie „Menschenlose“ (auch „Die vier Tropfen“ genannt) vom Jahr 1844. Es genügt, die wenigen Takte:



ohne weitere Erläuterung hierherzusetzen, da sie nach den bisherigen Ausführungen für sich selbst sprechen.

Den Schluß unseres Rückblicks bildet ein Chor aus Loewes Oratorium „Johann Huß“, das er 1841 komponierte. Man mag über die übrigen

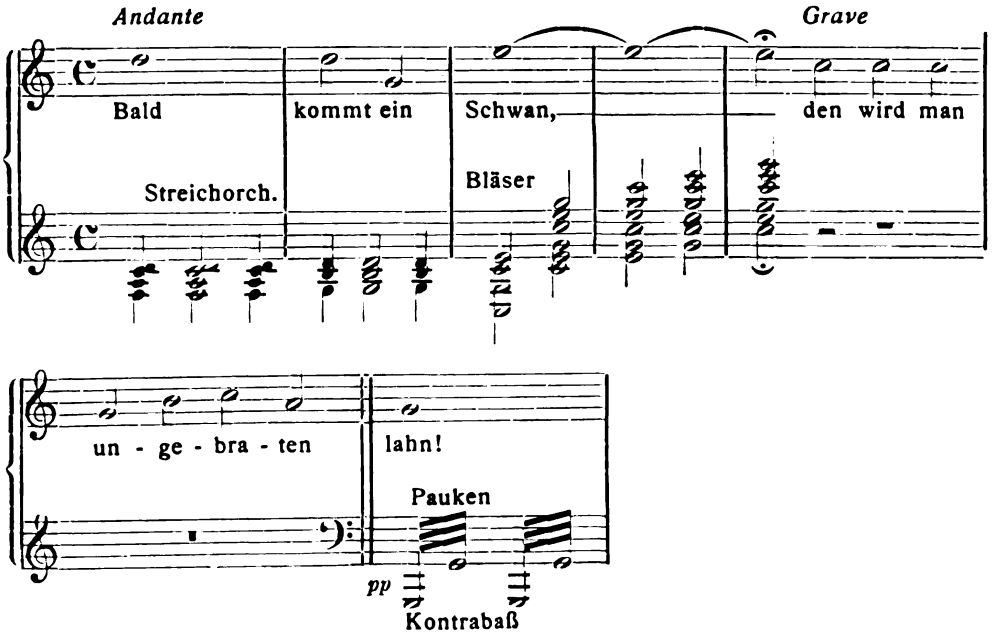
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nummern des Werkes denken, wie man will: die wahrhaft geniale balladische Eingebung, die diesen letzten „Chor der Flammengeister“ erfüllt, ist über jede Kritik erhaben. Der Tondichter hat dabei allerdings dem Dichter manches zu danken; da aber die Dichtung dieses Stückes in ganz auffallender Weise von den sonst ziemlich nüchternen Textworten der übrigen Teile abweicht, so werden wir wohl in der Annahme nicht fehlgehen, daß Loewe den Dichter (A. Zeune) dazu inspiriert, ja vielleicht diesen Teil selber gedichtet hat.

20 Querfolioseiten umfaßt die Partitur des Flammenchors. Das Orchester besteht aus Streichquintett, Flöten, Oboen, zwei Klarinetten, Fagotten, Hörnern, drei Posaunen und zwei Pauken. Wundervoll ist schon die Instrumentation des dem Chor vorangehenden kurzen Tenorsolos (Huß). Auf dem Scheiterhaufen stehend, ruft er seinen Mördern zu:

„Nach hundert Jahren sollt ihr Gott und mir
Antworten, ob des gräulichen Gerichts.
Jetzt bratet ihr die Gans,
Bald kommt ein Schwan:
Den wird man ungebraten lahn!“

Die ersten drei Verszeilen sind ausschließlich vom Streichorchester begleitet, wobei die Bratsche (das Lieblingsinstrument des Meisters) die Führung übernimmt. In der vierten Zeile aber treten bei dem letzten Wort „Schwan“ ganz sanft die Bläser hinzu; die Flöten und Oboen in der hohen, die Klarinetten und Hörner in der mittleren, die Fagotte in der tiefen Lage:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie Schwanenklang aus dem „Lohengrin“ weht es uns an. Die ernsten letzten Worte werden ohne jede Begleitung gesungen; dann beginnt bei der Silbe „lahn“ ein dumpfer Paukenwirbel auf G, der im Verein mit dem tiefen G der Kontrabässe 25 Takte hindurch unverändert anhält. Mit dem vierten Takte setzen die ersten Violinen das unruhig flackernde Thema ein:



und mit dem achten Takte dringt der erste Laut der Geisterstimmen (Tenor):





in das unheimliche Wogen und Wabern der Lohe; den Chor der Bässe begleiten die Bratschen. Als dann die Frauenstimmen hinzutreten, vermehrt sich der Saitenchor, die Hörner gesellen sich im 18. Takte zur Unterstützung des Orgelpunkts auf G hinzu, die Oboen schnippen mit Loge-Vorschlägen in den magischen Feuerkreis:

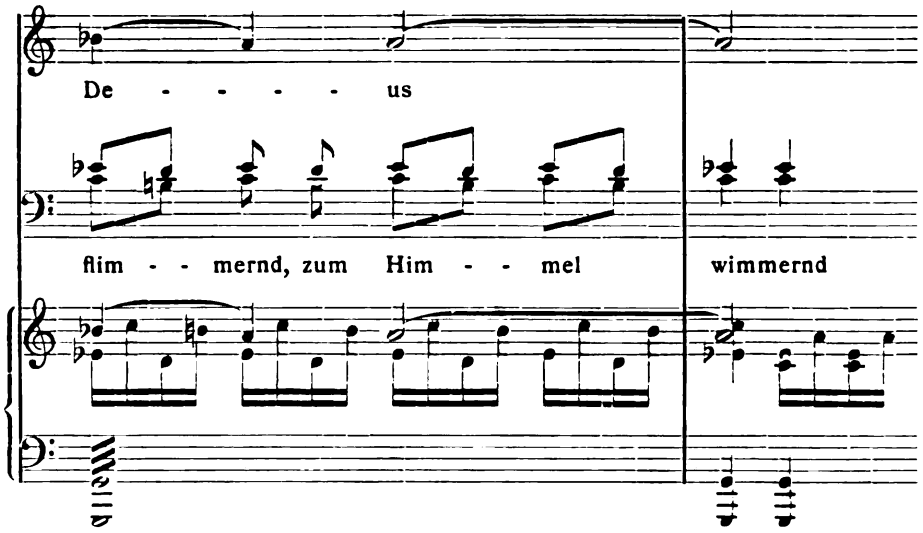
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



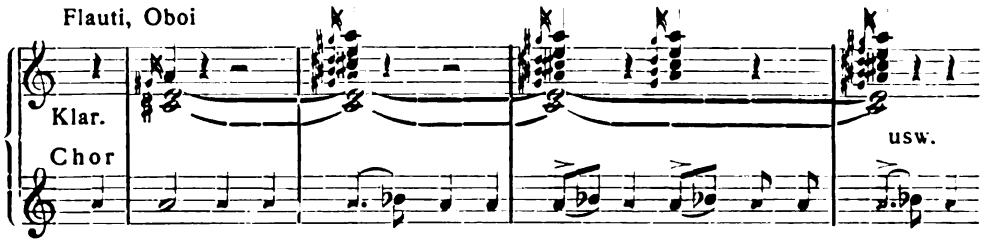
Und nun dringt in das Gewirr der Chorstimmen, während Pauken und Kontrabässe plötzlich verstummen, ein schneidender, erschütternder Klagelaut der Klarinetten, der dann, nur von den Tremoli der Violoncelle und zweiten Violinen unterstützt, den aus den Flammen erschallenden Weheruf des Märtyrers:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



einer tröstenden Menschenstimme gleich, wundervoll begleitet. Und alsobald treten die übrigen Instrumente ein. Flöten und Oboen zischen mit ihren Vorschlägen in den sich steigernden Chorgesang:



Klarinetten und Fagotte bleiben im lang gedehnten A-dur Akkorde liegen, während Pauken und Kontrabässe mit ungeheurer Kühnheit ihr G von neuem im Gegensatz zu den fremdartigen Harmonieen der oberen Stimmen stellen. Schon glauben wir den Dulder erlöst — da ertönt von neuem stark und glaubensfest seine Stimme, wiederum im Verein mit seiner Trösterin:

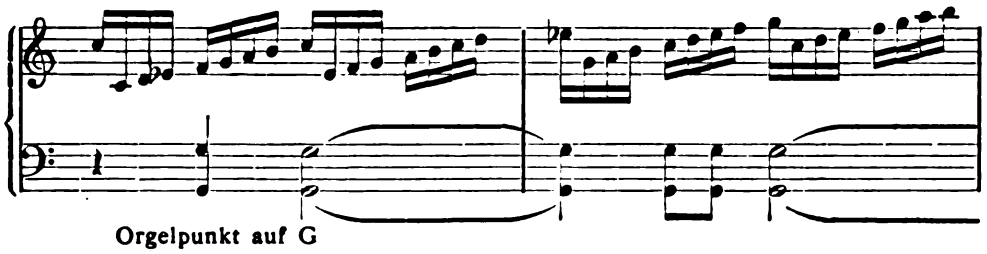


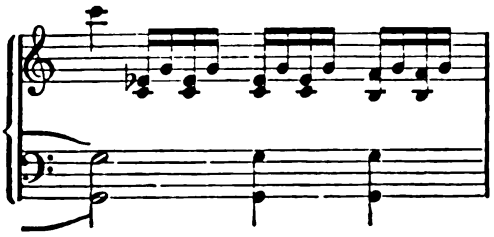
und bei den Worten:

„Den Geist, den unsterblichen, hehren,
Reinigt die Flammenpracht,
Schimmernd durch Erdennacht",

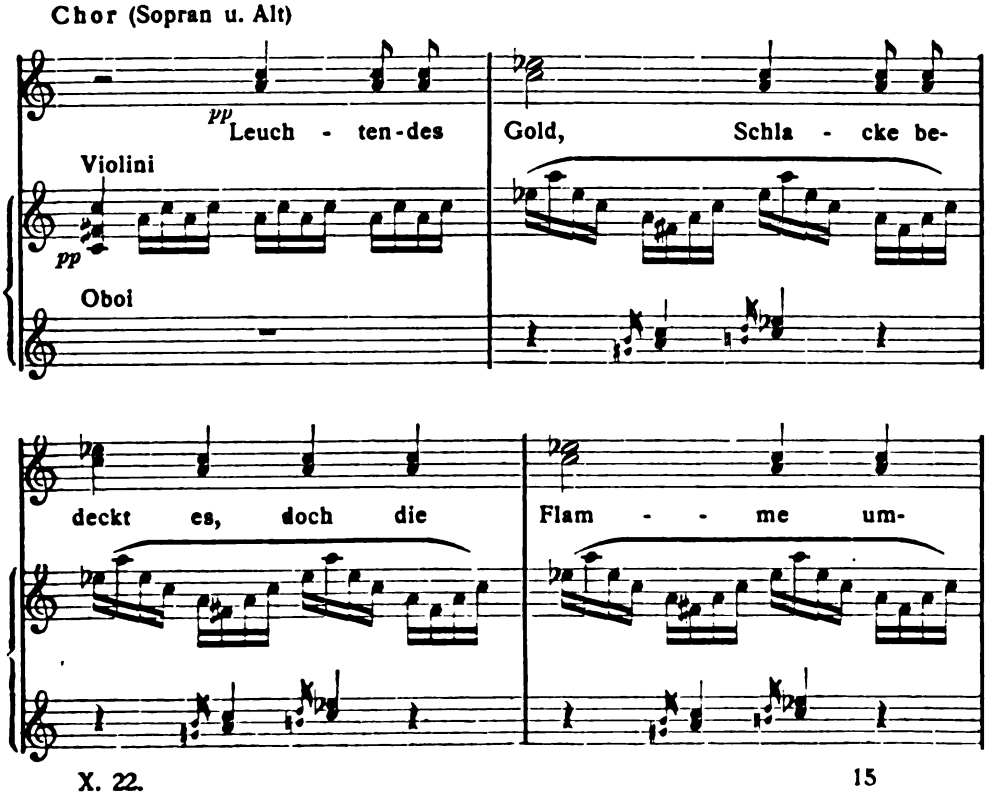
prasselt die Feuersäule:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





zum Himmel empor. Noch einmal versuchen die Flammengeister (zuerst die Frauen-, dann die Männerstimmen), begleitet von Violinen und Oboen einerseits, von Bratschen und Flöten andererseits:

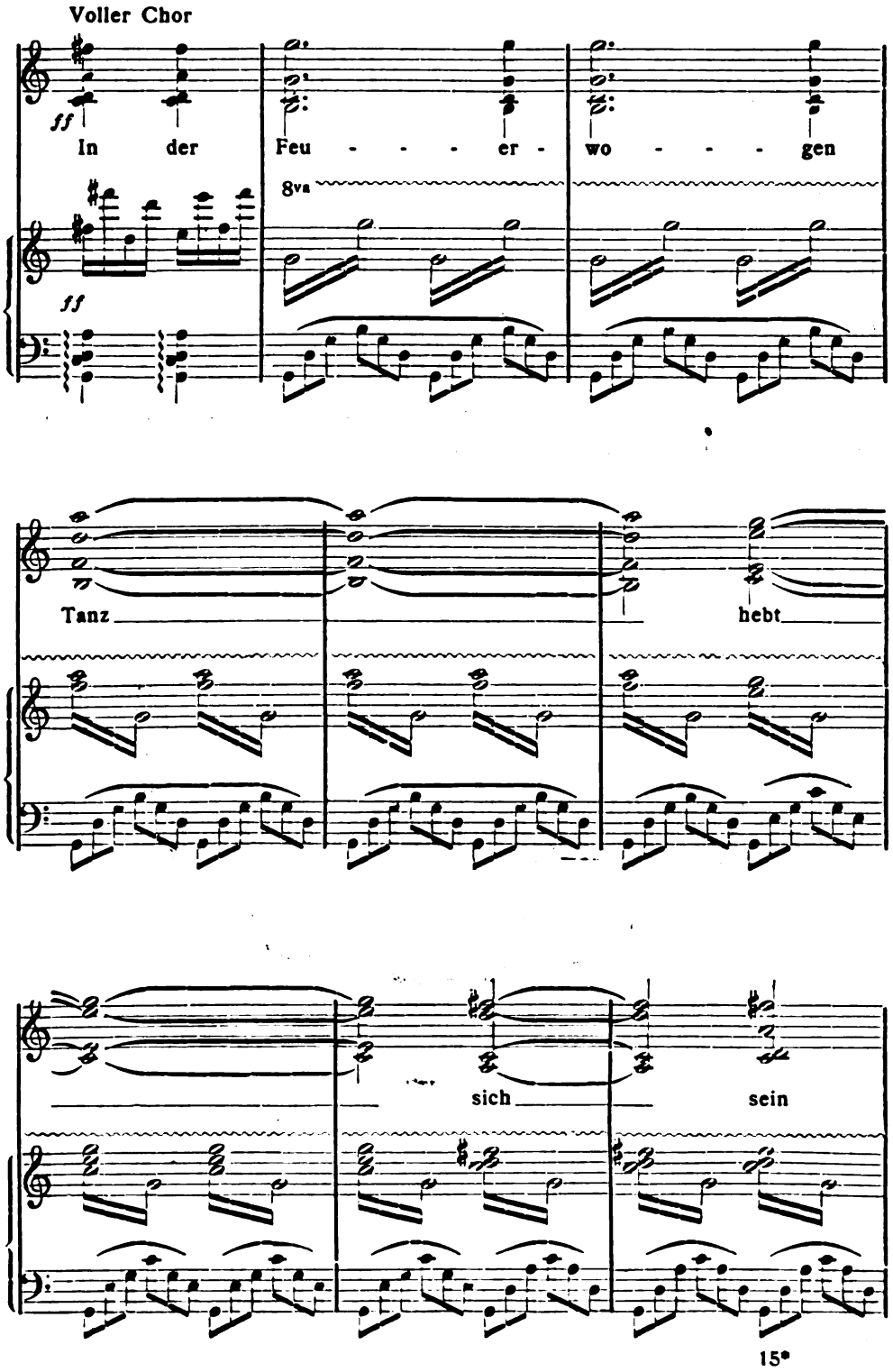


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

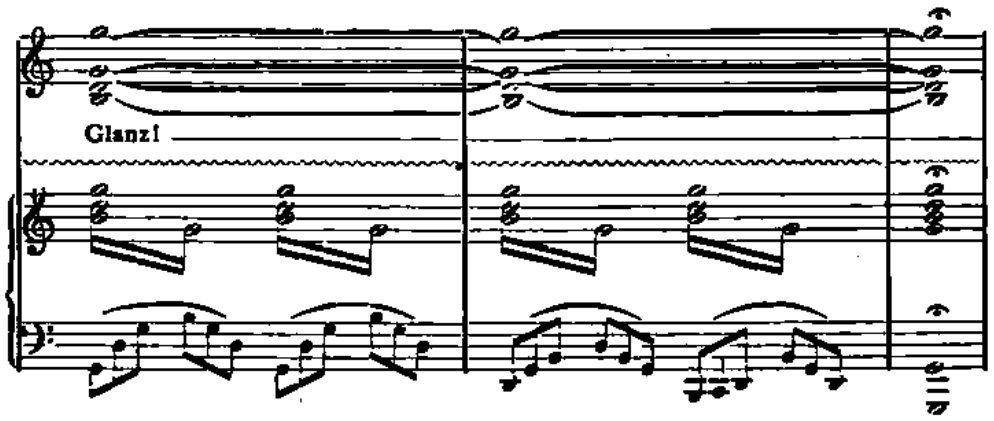


ihr Gaukelspiel; als aber der letzte Weheruf Hussens („Non confundar in aeternum") verhallt ist, da bricht das leuchtende C-dur sieghaft hervor und vollbringt, immer stärker und stärker werdend, endlich im Fortissimo des ganzen Orchesters triumphierend, die Läuterung der wahnumfangenen Menschheit:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Mit diesem großartigsten Dokument vorwagnerischen Feuerzaubers sei unsre Untersuchung beschlossen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

VÍTĚZSLAV NOVÁK

von Dr. Jan Löwenbach-Prag

Mit Anton Dvořák ist im Jahre 1904 der letzte Große aus jener Trias heimgegangen, die man heute bereits die Klassiker der modernen böhmischen Musik nennen kann: Smetana, Dvořák, Fibich. Zdenko Fibich, der vornehme Spätromantiker und Vorkämpfer des stilreinen Musikdramas, ist ihm vier Jahre vorher in den Tod vorangegangen. Es hängt mit dem tragischen Lebenslaufe Friedrich Smetanas zusammen, daß dieser, der eigentliche Begründer nationalböhmischer Musik, in der Komposition keine Schüler im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern höchstens Epigonen aufzuweisen hat. Hingegen kann man in den beiden Fibichschülern Karl Kovařovic und Otakar Ostrčil, zu denen sich der abseits von jeglicher „Schule" schaffende feinfühlige Josef B. Förster gesellt, die Repräsentanten modern-musikdramatischer Bestrebungen in Böhmen erblicken, während die talentiertesten zwei Dvořákschüler Vítězslav Novák und Josef Suk heute mit Recht als Führer der böhmischen Moderne im Bereiche der symphonischen, Vokal- und Kammermusik gelten. Beide stehen eben in der Vollkraft ihres Schaffens, jeder eine scharf umrissene Individualität, jeder eine Welt für sich. Der ältere Vítězslav Novák ist heute ein ausgereifter Meister, trotzdem er neulich erst sein 40. Lebensjahr erreicht hat (geb. in Kamenice a. d. Linde, 5. Dez. 1870).

Die ersten Beweise seiner musikalischen Begabung lieferte Vítězslav Novák schon während seiner Gymnasialstudien (1881—1889) in der südböhmischen Stadt Neuhaus. Den wildromantisch beanlagten Jüngling eiferte sein Klavierlehrer zur Komposition an. Es war zu einer Zeit, wo sich die Jugend von Byrons Weltschmerz unwiderstehlich angezogen fühlte. Byron und Heine waren auch Nováks literarische Lieblinge, und ihre Lyrik wurde zum Ausdruck seiner eigenen Zerfahrenheit. Da ist es nur zu begreiflich, daß ihm Mendelssohn als musikalische Versinnlichung dieses überschwänglichen Gefühlsduseis galt, und daß infolgedessen auch seine ersten kompositorischen Versuche des Geistes der „Lieder ohne Worte" nicht entraten konnten. Der Tod des Vaters (1882) stellte den Knaben frühzeitig vor

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ernste Existenzsorgen, wobei natürlich Musikstunden herhalten mußten; als Lebensberuf konnte und durfte ihm da die Musik allerdings nicht erscheinen. So sehen wir ihn nach Absolvierung des Gymnasiums als Juristen die Prager böhmische Universität beziehen. Bald sattelt er aber um und sucht an der philosophischen Fakultät seinem inneren Drängen und Streben nachzugehen. Er besucht Vorlesungen über Musikgeschichte, Ästhetik und Literatur, ohne sich auch dabei befriedigt zu fühlen, und wendet sich immer mehr dem strengen Musikstudium und der Komposition zu: im Klavierspiel bildet er sich bei Prof. Josef Jiránek aus, in der Theorie am Konservatorium bei Karl Knittl und Karl Stecker. Hier zeigte es sich bald, daß die herkömmlichen Kompositionsregeln seinem Wesen nicht mehr entsprachen, und so hatten seine Lehrer Mühe genug, um seine theoretische Zügellosigkeit im Damm zu halten. Allmählich schaffte sich jedoch sein zähes Talent Bahn: Prof. Stecker erkannte seine gesunde Anlage und empfahl den jungen Revolutionär in die Kompositionsklasse Anton Dvořáks. Nunmehr widmete er sich der Musik vollkommen. Unter Dvořáks Leitung beruhigte sich zwar seine draufgängerische Ketzernatur einigermaßen, ohne jedoch dem Meister blind nachzugehen. Bei Dvořák lernte er logischen und formvollendeten Ausdruck schätzen, ohne die eigene Denkart aufgeben zu müssen. Selbst dem Meister gegenüber, der mit dem revoltierenden Jünger manchen Kampf auszufechten hatte, verstand er es, seine leidenschaftliche musikalische Ausdrucksweise zu verteidigen, und Dvořák selbst schätzte ihn neben Suk als seinen besten Schüler.

Aus dieser Zeit stammen einige größere Werke seiner Sturm- und Drangperiode, darunter eine Violinsonate, eine Byronouvertüre „Der Korsar“ und das Klaviertrio op. 1, deren Ausdruck und Stimmungsgehalt zwar von den ihm damals wesensverwandten Romantikern (Schumann, Liszt, Berlioz, Tschaikowsky und Grieg) noch ziemlich beeinflußt sind, jedoch durch jugendliches Temperament und Unmittelbarkeit der Empfindung hervorstechen. Das Trio, in der Schlußprüfung des Konservatoriums 1893 aufgeführt, trug ihm einen Preis der Böhmischen Akademie ein. Bezeichnend für all diese Kompositionen ist eine überschäumende Leidenschaftlichkeit, die sich dann in der Klavierballade „Manfred“ op. 2 ins Lisztisch-Pathetische neigt und auch in den ersten zwei Heften lyrischer Liebeslieder op. 4 und 8 vorherrschend ist.

Eine neue Welt offenbart sich dem überschwänglichen Liebessänger in den Werken von Johannes Brahms. Durch deren Einfluß erhält sein Schaffen einen männlich starken und geistvoll disziplinierten Zug, der für seine späteren Werke so charakteristisch ist. Dieser Einfluß bekundet sich allerdings nicht in der Erfindung, in der Novák seine Bodenständigkeit nie ganz abzustreifen vermochte, sondern in der Konzision der Form und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des Ausdrucks, in der sorgsamen Wahl der überaus plastischen Themen, in der strengen Art ihrer Behandlung und Entwicklung, in der konstruktiven Schönheit und Polyphonie seiner Werke. Von nun an zügelt sein selbstkritischer Geist das überschäumende Herz. Die Natur wird zu seiner zweiten Liebe. Unaufdringliche Ironieblitze halten nunmehr das jugendliche Gefühl im Schach. Die aus der Mitte der neunziger Jahre stammenden kurzen Klavierstücke: „Erinnerungen" op. 6, „Serenaden" op. 9, „Barcarollen" op. 10 und „Eklogen" op. 11 sind die ersten Ergebnisse dieser Entwickelung. Brahms' Anerkennung und Empfehlung ist es auch, die den jungen Künstler auch außerhalb seiner Heimat bekannt macht und ihm in Simrock einen Verleger von Weltruf verschafft.

Zur selben Zeit entdeckt Novák auf seinen Ferienreisen in der Volksmusik der mährischen und ungarischen Slowaken ein musikalisches Neuland, dessen reiche Schätze auf die Eigenart seiner Erfindung entscheidend einwirkten. Die schwermütigen oder wieder wild aufjauchzenden Melodieen, zumeist auf Kirchentonleitern aufgebaut, die mannigfaltigen und originellen Rhythmen und exotischen Harmonieen der slowakischen Volkslieder und Tanzweisen beeinflußten Nováks musikalisches Denken auf das Fruchtbarste. Er sog mit dieser Musik seine Seele voll und verarbeitete sie in kunstvolle, fein ziselierte Formen. Seine Lyrik, sein Klavierstil, aber auch seine Kammer- und Orchestermusik weisen von nun ab jene Elemente auf, deren primäre Erscheinungsformen in der Slowakei zu suchen sind. Dadurch erhält seine Musik ein ausgesprochen nationales Kolorit. Die erste formvollendete Gabe dieser slowakischen Periode ist das Klavierquartett op. 7. Noch bestimmter ausgeprägt erscheint das Klavierquintett op. 12, dessen polyphones Gewebe den jungen Meister bereits im Vollbesitz seines Könnens zeigt. Die weiteren Stufen dieses Strebens auf dem Gebiete der Kammermusik sind die Klavierkompositionen „In der Dämmerung" op. 13, „Böhmische Tänze" op. 15, „Mein Mai" op. 20, das Streichquartett in G op. 22 und die „Sonata eroica" für Klavier op. 24. Das monothematisch angelegte Quartett verarbeitet in einzelnen Sätzen die verschiedenartigen Typen slowakischer Musik in reicher Vielgestaltigkeit. Die großzügige Sonate, eine Verklärung volkstümlichen Heldentums, ragt ebenso durch Klangfülle wie durch den ebenmäßig proportionierten Aufbau und ihre mächtige Steigerung hervor.

Die in dieser Zeit entstandenen Lieder (Zigeunerlieder op. 14, Lieder auf mährische Volkstexte op. 16, 17 und 21) und vier Chorballaden mit Orchester op. 19 und 23 weisen dieselben Züge auf: ihr Ausdruck ist kernig und urwüchsig, ihre Begleitung aus dem Geiste der Volksmusik charakteristisch entwickelt, der tragische Balladenton der Chöre von tiefer Wirkung. Zwei Orchesterwerke stammen aus derselben Zeit: die prägnant

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gezeichnete, grau in grau abgetönte Ouvertüre „Maryša“ op. 18 (zum Volksdrama der Brüder Mrštík) und der orchestrale und stilistische Höhepunkt dieses Abschnittes, die symphonische Dichtung „In der Tatra“ op. 26, ein großzügiges, farbenprächtiges Landschaftsbild von eindringlicher Themenplastik, voll kühner Polyphonie, von suggestiver Wucht und Kraft. Einen Nachklang dieser Periode bildet die frische, bunt schillernde „Slowakische Suite“ op. 32 (1903) und „Zwei wallachische Tänze“ für Klavier op. 34.

Parallel mit der künstlerischen Entwickelung des folkloristisch Deskriptiven geht die Verinnerlichung und Vertiefung in Nováks Künstlernatur vor sich, die in den seit 1901 entstandenen Werken gipfelt. Damit hängt aber auch — analog mit der Entwickelung der neudeutschen und jungfranzösischen Schule — die Vertiefung, Verfeinerung und Komplizierung des musikalischen Ausdrucks zusammen. Es entstehen (1903) schmerzdurchsättigte, tieftraurige und fein differenzierte Lieder auf modern-lyrische Texte französischer und böhmischer Dekadenten, die der damaligen Stimmung des Komponisten entsprachen („Melancholie“ op. 25, „Zwei Balladen“ op. 28, auf Texte Jan Nerudas, „Das Tal des neuen Königreichs“ op. 31, auf Texte von Anton Sova). Drei Jahre später sind die schon resignierter klingenden „Melancholischen Liebeslieder“ op. 38 komponiert, unmittelbar danach der stimmungs- und kontrastreiche Liederzyklus der „Acht Notturnos“ op. 39, Nováks reifstes Werk auf dem Gebiete des Liedes, in dem sich die anfangs melancholisch gefärbte Erotik zu sinnlicher Glut und Leidenschaftlichkeit steigert. In der Kammermusik bedeutet das einsätzige „Trio quasi una ballata“ op. 27 die künstlerisch abgeklärteste Resonanz dieser wilden Stürme und Leidenschaften. Seine geistvoll lapidare Form und der vertiefte Ausdruck stempeln dieses Werk zu einem intimen Bekenntnis des in höchster Verzweiflung und zersetzender Selbstironie ringenden Mannes. Noch raffinierter in der Harmonie und Klangwirkung, aber auch enger mit den Eindrücken der Natur verknüpft ist der Klavierzyklus „Winternachtsgesänge“ op. 30, trotz seiner analysierenden Mannigfaltigkeit ein durchaus einheitlich gestimmtes Werk von persönlicher Eigenart. Diese erhält dann in dem meisterhaft aufgebauten Streichquartett in D op. 35, in Form einer monothematischen Phantasie, deren Grundstock eine streng durchgeführte Fuge bildet, einen ins Unendliche gravitierenden Zug.

In den großen symphonischen Dichtungen „Von ewiger Sehnsucht“ op. 33, „Toman und die Waldfee“ op. 40, in der „Serenade“ op. 36 und der Ouvertüre zu Vrchlickýs Tragödie „Lady Godiva“ op. 41 trägt das technische Können dieses von männlicher Sehnsucht und Leidenschaftlichkeit erfüllten Lebens seine feinstkultivierten und prächtigsten Blüten. In reich abgetönten Nuancen, auf ein Motiv Andersens komponiert, besingt das

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ersterwähnte Werk das unstillbare Sehnen verwundeter Herzen. Ein leidenschaftlich brünstiges Pendant dieses empfindungsreichen Schwanenliedes ist „Toman", ein wild und zügellos aufbrausender Aufschrei, voll glühender todbringender Sinnenlust. Die schwere Not der inneren Stürme verbirgt die „Serenade" durch scharf pointierten Witz und geistreiche Ironie, während „Lady Godiva" in kühn konzipierter Polyphonie als Verhimmlichung weiblicher Keuschheit ausklingt.

Den Höhepunkt im orchestralen und im bisherigen Schaffen Nováks überhaupt bildet sein letztes Werk: die Chor- und Orchesterphantasie „Der Sturm" op. 42. Des Meeres und der Liebe Wellen finden in diesem kyklopischen Werke eine dramatisch packende Schilderung und grandios tönende Apotheose. Die harmlose textliche Unterlage, einem lyrisch-epischen Gedichte von Svatopluk Čech entnommen, erhält durch die Musik einen potenzierten Sinn und Wert. Auf zwei motivischen Grundpfeilern, dem prägnanten Motiv des Verderbens und der trotzigen Meeresfanfare, entwickelt sich der einheitliche symphonische Bau. Das Orchester, mit eindringlicher Plastik und kunstvoller Polyphonie behandelt, bildet die Kulisse und das Bindeglied der bewegten Vorgänge: in acht durch ununterbrochenen symphonischen Strom verbundenen Episoden lyrisch-erotischen und dramatischen Inhaltes spielt sich auf sturmgepeitschter See das Schicksal eines dem Verderben entgegensegelnden Schiffes ab. Alle Empfindungsstufen, vom sehnsuchtsvoll-kindlichen Heimweh bis zum leidenschaftlichsten Sinnentaumel, kommen zu scharf kontrastierendem Ausdruck, dessen Realismus mit frappanter Suggestivität wirkt. Die durch slawische und orientalische Elemente durchsetzte musikalische Erfindung verleiht dem glänzend instrumentierten Werke ein exotisch eigenartiges Gepräge. Ein neues Werk, der Zyklus „Pan" (Prolog. Die Berge. Das Meer. Der Wald. Das Weib) schreitet der Vollendung entgegen und zeigt den Komponisten wiederum vor den vielgestaltigen und immer wiederkehrenden zwei Hauptproblemen seines Lebens und Schaffens, die da heißen: Weib und Welt. —

Über die weiteren Lebensschicksale des Tonsetzers ist nicht mehr viel nachzutragen, da sie sich äußerlich ruhig und einfach gestalteten. Nach Absolvierung des Konservatoriums blieb Novák ständig in Prag, um sich ununterbrochen weiterzubilden und der Komposition zu leben. Privatunterricht in der Musiktheorie bildete anfangs seine fast ausschließliche Erwerbsquelle, da der Komponistenberuf trotz zahlreicher Preise und Ehrungen, die Novák zuteil wurden, zum Lebensunterhalt nicht ausreichen konnte. Seine allseitige, gründliche Bildung, seine strenge musikalische Schulung und pädagogische Umsicht zog die besten Musiktalente an, so daß Nováks Schüler heute bereits zu den schönsten Hoffnungen berechtigen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vier Jahre nach Dvořáks Tode wurde Novák zur Leitung der Kompositionsklasse am Prager Konservatorium berufen, das ihn seither zu seinen schönsten Zierden zählt.[1])

---

[1]) Von Nováks Werken sind die meisten in Druck erschienen. Bei F. A. Urbánek, Prag: Trio in g, op. 1; Klavierballade „Manfred" op. 2; Drei Lieder op. 4; Bagatellen (Kl.) op. 5; Märchen des Herzens (L.) op. 8; Lieder auf mährische Volkstexte op. 17 und 21; Ouvertüre Maryša (Kl. 4hdg.) op.18; Mein Mai (Kl. 2 und 4 hdg.) op. 20. Bei N. Simrock: Erinnerungen (Kl.) op. 6; Streichquartett c, op. 7; Serenaden (Kl.) op. 9; Barcarollen (Kl.) op. 10, Eklogen (Kl.) op. 11; Klavierquintett a, op. 12; Zigeunerlieder (L) op. 14; Drei böhmische Tänze (Kl. 2 und 4hdg.) op. 15; Streichquartett G, op. 22; Klaviertrio quasi una ballata op. 27; Winternachtsgesänge (Kl.) op. 30; Acht Notturnos (L.) op. 39. — Bei M. Urbánek, Prag: Zwei Balladen (gem. Chor, Kl. 4hdg.) op. 23; Sonata eroica (Kl.) op. 24; Melancholie (L.) op. 25; Zwei Balladen (L.) op. 28; Ballade vom Tode Jan Nerudas (Baß) op. 29; Das Tal des neuen Königreichs (L.) op. 31; Slowakische Suite (Kl. 2hdg.) op. 32; Zwei wallachische Tänze (Kl. 2hdg.) op. 34; 6 Männerchöre op. 37. — Bei J. Otto, Prag: Mazurka aus op. 9 (Kl.); Lieder auf mährische Volkstexte op. 16; Tanzstudie op. 17 (Kl.); Zwei Balladen (gem. Chor, 4hdg.) op. 19. — Umělecká Beseda, Prag: Slowakische Lieder, 2 Hefte; Melancholische Liebeslieder op. 37. — Bei Breitkopf & Härtel: Von ewiger Sehnsucht (Part.) op. 33; Streichquartett D, op. 35. — Universal-Edition: In der Tatra op. 26 (Kl. 4hdg., Part.); außerdem die bei M. U. erschienenen op. 24, 32 und 34; „Der Sturm" und „Pan" ebendort in Vorbereitung. — Literatur. In deutscher Sprache: Erwähnungen bei Batka (Musik in Böhmen), Hoffmeister (Die böhmische moderne Musik im „Merker", II, 4). Böhmische Aufsätze: Schnabel-Kalenský (Radikalní Listy 1897), Nebuška (Böhmischer Musikerkalender 1900), Hoffmeister (Hudební Revue III, 10), Šourek (vollständiges Verzeichnis der Werke; ebendort), Nejedlý (Smetana, I). Analysen einzelner Werke in der Hudební Revue, Prag und bei Breitkopf & Härtel.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUR WIRKUNG DER MUSIK

von Anton Büchner-Heidelberg



Im zweiten Maiheft der „Musik“ hat Richard Hennig über „poetische Inspiration durch Musik“ gehandelt und wird damit wesentlich dazu beitragen, daß eine überaus interessante und bedeutende psychische Erscheinung weiteren Kreisen bekannt und von ihnen zum Gegenstand eigener Beobachtung gemacht wird.

Die von Hennig konstatierte Tatsache, daß beim Anhören guter Musik latent vorhandene Keime zu künstlerischer Produktion im Künstler bestimmte Formen annehmen können, ist eine wertvolle Beisteuer zur Erforschung eines so verwickelten Problems, wie es das Kunstschaffen ist; aber es erscheint mir ungewiß, ob eine solche Inspiration während des Aufnehmens musikalischer Eindrücke immer zugleich auch durch „Musikphantome“ erfolgen wird, ob nicht vielmehr eine solche anderer Art mindestens ebenso bedeutsam werden kann, für die dann auch das eine oder das andere der vorliegenden Zeugnisse mit größerer Wahrscheinlichkeit zu beanspruchen wäre.

Unter Musikphantomen sind doch nur spezifisch visuelle Gebilde, Farben und Formen, zu verstehen, die unter dem unmittelbar wirksamen Einfluß der Musik, ja bloßen Klanges, dem Bewußtsein des für diese Reaktion beanlagten Menschen sich aufzwingen. Aber die anders als rein musikalische Wirkung akustisch-musikalischen Eindruckes beschränkt sich nach meiner Meinung und Erfahrung nicht auf solche visuellen Gebilde, sondern kann sich auch nach ganz anderer Richtung hin offenbaren, nämlich in außergewöhnlich starker Fähigkeit zur Konzentration der Aufmerksamkeit auf irgend welche eigene Überlegung während der Musik, oder in der Fähigkeit des Versenkens in einen von dem besonderen „Inhalt“ der gerade gehörten Musik unabhängigen Gemütszustand.

Wilhelm Heinrich Wackenroder, dem wir mit die schönsten Aufzeichnungen über Musikphantome verdanken (die Hennig sowohl wie Moriz Katz nicht ganz unerwähnt hätten lassen sollen), gesteht uns einmal, daß er unmittelbar während des Anhörens von Musik am besten über Musik nachdenken könne. Die Äußerung kennzeichnet auf das deutlichste,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

worauf es mir hier ankommt. Die Wirkung der Musik ist hier eine ganz eigenartige, aber keine unersetzliche, keine, die dieser Kunst allein zukommt. Die Musik hört da plötzlich auf, als solche die ganze Aufmerksamkeit des Hörenden zu absorbieren, sie wird vielleicht überhaupt nicht mehr deutlich empfunden, sinkt zu einem Untergrund herab, auf dem (genau wie bei den Phantomen) Geistesvorgänge ganz verschiedener Art sich erheben, wird zu einem Hintergrund, in den sich die Gedankenfolgen des Hörers einbetten. Wenn Wackenroder während der Klänge einer Musik gerade über Musik am besten nachdenken kann, so ist das für ihn, dessen Leben und Träumen dieser Kunst vor allen übrigen galt, charakteristisch, bedeutet aber keine Einschränkung; die Überlegung, die von dem einzelnen geführt wird, ist allein von seinem persönlichen Interesse bedingt, sei es nun künstlerischer, sei es wissenschaftlicher Art.

Diese Wirkung der Musik, sie selbst gleichsam vergessen zu machen, sie für das unmittelbare Bewußtsein, anderen psychischen Inhalten zum Vorteil, ganz auszuschalten, ist auch sonst gelegentlich zu beobachten: etwa vor einer Plastik, während der Vorlesung eines Dichtwerkes, während eines Vortrages; das Eintreten der gleichen Erscheinung bei verschiedenen Bedingungen kann uns hier vielleicht ihren Grund vermuten lassen.

Die Abstraktion von einem einzigen, qualitativ verhältnismäßig einheitlichen Eindruck auf das eigene Denken oder Vorstellen, auch Fühlen, ist offenbar leichter zu vollziehen, als von einer Vielfältigkeit, wie sie im verworrenen Getriebe des Tages auf uns einstürmt, wo bei noch so sehr angespanntem Willen die kleinste Zufälligkeit eine Störung hervorrufen kann. Darum zieht sich in die Stille des Waldes zurück, wer eine starke Stimmung, ein heftiges Empfinden genießen und gestalten, eine Gedankenreihe zu Ende bringen will; darum wieder starrt der Gelehrte den Hermeskopf auf seinem Pult an, bis er, mit seinem Problem beschäftigt, die unmittelbare Wahrnehmung aus dem Bewußtsein verliert; darum auch findet man in stillen Wirtsgärten der Vorstadt Leute, die einen künstlerischen Gedanken zur Reife tragen: der relative Unwert der „Hilfsbeschäftigung" erleichtert es, sie zu vergessen über der Hauptsache, dem Zwecke.

Wem ist es nicht schon begegnet, daß ein Problem, das sich nicht lösen wollte, „wie von selbst" sich erschloß, als er ahnungslos, auf ganz anderes gestimmt, in einem Konzert saß; oder es ging ihm der Sinn einer Dichterstelle auf, um die er sich seit Tagen mühte; oder ihm einten sich Vorstellungen, die durch Klüfte getrennt erschienen, stellten sich gedankliche, gefühlsmäßige Beziehungen dar zwischen Dingen, die vorher noch nie verknüpft gewesen: und Erstaunen und Erleuchtung weiteten sich in Denkreihen, die in solcher unbeirrten Folgerichtigkeit und Klarheit nicht möglich geschienen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Erlösung von der Mannigfaltigkeit der alltäglichen Erscheinungen in der bewußten Konzentration der Umwelt war dort als Hilfsmittel erstrebt zu rein geistiger Tätigkeit, hier ist sie Zweck künstlerischen Genießens; aber auch hier springen Gedanken und Gefühle mit seltener Stärke über den künstlerisch-sinnlichen Eindruck hinaus und werden herrschend, lassen jenen nur als tragende Folie bestehen.

Täusche ich mich nun, wenn ich hier eine Quelle auch künstlerischer, poetischer Inspiration sehe, von der Musik unmittelbar erzeugt, aber ganz anderer Art wie die Musikphantome? Phantasie und Verstand werden ganz wunderbar erregt und vermögen Dinge zu bilden, die sonst ungestaltet geblieben wären, Zusammenhänge zu ahnen, die im ewigen Dunkel geknüpft sind; das Herz vermag Leidenschaften von seltsamer Stärke zu fühlen und zu genießen.

Hennig sah in einer Äußerung Alfieri's ein Zeugnis für die Bedeutung des Musikphantoms für dichterisches Schaffen; ich möchte sie zur Stützung meiner Aufstellungen anziehen:

„Ich finde immer, daß mein Geist, mein Herz und mein Verstand durch nichts so heftig und unermeßlich angeregt werden als durch Töne; überhaupt und insbesondere durch die Stimme der Altisten und Sängerinnen. Nichts weckt in mir mehr und mannigfachere und schrecklichere Leidenschaften; fast alle meine Trauerspiele sind entweder unter dem Anhören von Musik, oder wenige Stunden nachher von mir konzipiert worden."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin) 1910 No. 42 bis 52. — No. 42. „Giovanni Sgambati". Von Eugen Segnitz. Biographie und Würdigung des italienischen Tonsetzers, für den bekanntlich Richard Wagner in wärmster Weise eintrat. Mitteilung dieses Empfehlungsbriefes an das Haus Schott. — „Zum Rassenproblem in der Musik". Von Paul Ehlers. In Beziehung auf Mahler und dessen „Achte". Fortsetzung in No. 43. — „Constanz Berneker's Werke". Von Georg Schünemann. Beitrag zu dessen künstlerischem Schaffen, insbesondere seiner Kirchenmusik. — „Zur Musik auf dem Dresdener Rathausturme bei der Rathausweihe". Von Rr. Kulturhistorischer Rückblick über den alten Brauch der Turmmusik dieser Stadt und Wiedergabe eines Abschnitts aus dem „Führer durch den Konzertsaal" von Hermann Kretzschmar, wo dieser der ehrwürdigen Institution das Wort redet und u. a. für diesen Zweck die Gabrieli'schen Sonaten als passende Musik empfiehlt. Wiedergabe des Programmes der Turmmusik anläßlich der Rathausweihe. — „Richard Wagners erster Engagementsvertrag" (Nachdruck aus dem „Leipziger Tageblatt"). — No. 43. „Musikalische Karikatur". Von Karl Storck. Aus dem Werke „Musik und Musiker in Karikatur und Satire". Fortsetzung in No. 44. — „Ein Künstlerinnen-Orchester in Berlin". Von K. Schurzmann. In Bezug auf das größtenteils aus Frauen zusammengesetzte Berliner Ensemble unter Leitung Elisabeth Kuyper's. — No. 44. „Tonbildung und Sprechgesang". Von Richard Hähn. Der Autor sagt, daß der Satz: „Wagner verderbe die Stimmen" nur bei dem Natursänger, nicht aber bei dem ausgebildeten Sänger Geltung habe. — „Die Ehrenpromotion der Frau Cosima Wagner". Von R. Sternfeld. Zur Ehrung der Berliner Universität. — „Die Berliner Philharmoniker und die Tagespresse". Von Paul Bekker. Zu den Verhandlungen des Orchesters mit der Stadt Berlin nebst Worten der Abwehr gegen unrichtige Mitteilungen über diesen Gegenstand. — No. 45. „Das heutige Leipzig als Musikstadt". Von Eugen Segnitz. — „Technik und Tüchtigkeit". Von Leopold Schmidl. Vorschläge hinsichtlich besserer Erziehung junger Leute zu tüchtigen Orchestermusikern. — „Die 25-Jahrfeier des Bach-Vereins Heidelberg". Von E. O. Stolz. — „Die Einweihung der Görlitzer Musikfesthalle". Von Paul Schwers. — No. 47. „Gesunde Stimmen". Von Ferdinand Fechter. Gesangspädagogische Fragen. Fortsetzung in No. 48. — „Eine alte Oper und ein neues Buch". Von Max Steinitzer. Pfitzners Einstudierung des „Freischütz" im Straßburger Theater und Besprechung des Buches Louise Adolpha le Beau's „Lebenserinnerungen einer Komponistin". — No. 48. „Ist unser Kurs auf den Fortschritt gerichtet?" Von Rudolph Tobias. Einige Fragen zum status quo nebst Betrachtungen und Gedanken über moderne Produktion. Schluß des Artikels: „Eine entfernte Zukunft wird mit ihrer verzehrenden Spektralanalyse ihre Gerichtsbarkeit auch auf unsere Modetorheiten ausdehnen. — Es gibt ein unfehlbares Kriterium!" — „Pianist oder Pianola?" Von Alfons Laugwitz. Abfertigung Alexander Moszkowski's, dessen Artikel im „Zeitgeist" vom 7. November 1910 von einem Tode des Pianistentums in Ansehung der „Klaviermaschine" spricht. — „Vivaldi — Friedemann Bach". Von Georg Schünemann. Gegen die „Entdeckung"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schittlers der Bearbeitung eines Vivaldi'schen Konzertes durch Friedemann Bach. — No. 49. „Kontraharmonik". Von J. Conze. Theoretische Beiträge. — „Klavier oder Pianola." Eine zeitgemäße Betrachtung von Irene Wild. Beleuchtung der durch Alexander Moszkowski (siehe auch den Artikel von Laugwitz in No. 48) aufgeworfenen Meinung, daß das Pianola in nicht zu ferner Zukunft den Sieg selbst über die größten Pianisten davontragen werde. — No. 50. „Über Intonation". Von Otto Urbach. — „Publikum und Kritik" von R. Hübner. Nachdenkliches über Theater„erfolge". — „Vom nächstjährigen Tonkünstlerfest." Von Paul Schwers. Bedenken gegen die am 12. Oktober 1911 (Liszt's Geburtstag) geplante Lisztfeier in Heidelberg. — „Die Genealogie und Psychologie der Musiker". Von Emil Liepe. Besprechung eines diesen Titel tragenden Buches von Dr. Oswald Feis. — No. 51. „Anton Franz Habeneck, ein Beethovenapostel". Von M. Murland. — „Vom schönen Anschlag". Von Gustav Ernest. Der Autor sagt, daß das Geheimnis des schönen Anschlags nicht in den Fingern liegt, sondern in dem innersten Gefühl, im künstlerischen Trieb seinen Ursprung hat. — „Rochus von Liliencron". Von Georg Schünemann. Eine Würdigung des Historikers. — „Musik-Studenten". Von W. Kleefeld. Aus dem gleichnamigen Romane Paul Oscar Höcker's. (Verlag F. Engelhorns Nachf., Stuttgart.) — No. 52. „Cannabich's ‚Electra'". Von G. Peiser. Über das Werk des Mannheimer Tonsetzers. — „Drei Aktenstücke über C. M. von Webers Gefangennahme in Stuttgart 1810". Von Hans Pohl. — „Angelo Neumann †". Von Richard Batka.

BAYREUTHER BLÄTTER (Bayreuth) 32. Jahrgang 1909 Stück 7/9 bis 33. Jahrgang 1910 Stück 10/12. — XXXII. Stück 7/9. „Über Richard Wagners Lohengrin". Von Heinrich Porges. Erster Aufzug. — „Olympia und Bayreuth". Von G. Braschowanoff. — „Tristan und Isolde". Ein Beitrag zur Wagner-Literatur. Von E. Barthel. Woran der „Tristan" inhaltlich erinnert, ist der „Hippolitos" des Euripides. Zur Erklärung dafür vergleicht der Verfasser die letzten Szenen des Wagnerschen Werkes mit denen der griechischen Tragödie und schließt seine Betrachtung so: „Die wunderbare, fast überirdische Gestaltung des Verhältnisses von Tristan und Isolde werden wir u. a. in nicht geringem Maße dem Umstand zu verdanken haben, daß sie aus griechischen [!] Anschauungen entstand. Von allen Dramen Wagners ist dieses ohne Zweifel das unzeitgemäßeste; es gehört seinem ganzen Wesen nach einer fernen Welt der Schönheit an, die viele Jahrhunderte lang der Vergessenheit anheimgefallen war." — „Julius Hey". Von Martin Seydel. Eine Würdigung des großen Gesangsmeisters. — „Richard Wagner in der Schule". Eine Anregung von Otto Braun. Verfasser empfiehlt die Lektüre Wagnerscher Dramen in der Schule und glaubt an dem aufmerksamen Verständnis, das die Jugend diesen Dichtungen entgegenbringt, in seinen pädagogischen Maßnahmen das rechte getroffen zu haben. — 10.—12. Stück. „Richard Wagner an Prinzessin Marie Wittgenstein". Drei Briefe an das „Kind". — „Das Wunder der Kunst". Von Hans von Wolzogen. — „Über Richard Wagners Lohengrin". Von Heinrich Porges. Fortsetzung. 2. Aufzug. — „Olympia und Bayreuth". Von G. Braschowanoff. Fortsetzung. — XXXIII. 1.—3. Stück 1910. „Richard Wagners Magdeburgische Aufsätze": Die deutsche Oper, Aus Magdeburg, Brief an R. Schumann vom 19. April 1836. (Siehe das im Verlage von Schuster & Loeffler, Berlin, erschienene Buch „Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen".) — „Über Richard Wagners Lohengrin". Von Heinrich Porges. Fortsetzung. 3. Aufzug. — „Versuch einer vollständigen philosophischen Deutung des Ringmythos: Das Rheingold". Von Felix Groß. — „Das Nibelungenlied in Richard Wagners Ringdichtung". Von Friedrich Behn. — „Richard Wagner in der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schule". Von Rudolf Kirsten. Erfahrungen des Autors an der Gymnasial-Lektüre der mit Wagner in Verbindung zu bringenden Literatur. Im Anschluß an den früher besprochenen Aufsatz Otto Brauns. — „Klassik und Romantik in der Musik". Von Robert Mayrhofer. — 4.—6. Stück. „Briefe an Heinrich von Stein". Von Hans von Wolzogen. — „Die Grundzüge der Ästhetik des Heinrich von Stein". Von Wolfgang Martini. — 7.—9. Stück. „Richard Wagner an Verena Stocker, geb. Weitmann („Vreneli"). Mitteilung einiger Briefe an Wagners bewährte Dienerin. — „Der ästhetische ‚reine' Wille". Von K. von François. — „Richard Wagner in der Schule". Von Paul Schlösser. Verfasser zeigt, welch' lebhaften Anteil die Jugend an Wagners Dichtung nimmt und wie sehr sich eine Auswahl seiner Schriften als Lektüre vorgeschrittener Schüler eignet. — „Heinrich von Stein über Schopenhauer". Apostrophe an den Philosophen. — 10.—12. Stück. „Über Wagners Harmonik und Melodik". (Richard Wagner und die Phrasierung.) Von Emil Ergo. — „Theater in der Schweiz". Streifzüge nach Tribschen und Hertenstein. Von Karl A. Mayer. — „Zur 50. Wiederkehr von Arthur Schopenhauers Todestag". Ein Gedenkwort von Ernst Barthel. — „Richard Wagner in der Schule". Von Otto Braun. Im Anschluß an dessen frühere Ausführungen (XXXII. Stück 7—9) und an den Aufsatz Schlösser's (XXXIII. Stück 7—9).]

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), Jahrgang 78, No. 8 bis 28. — No. 8. „Ein Jubiläum der Leipziger Motette." Von Reinhold Bahmann. Zur Hundertjahrfeier der öffentlichen Ankündigung der Sonnabendmotetten durch die Zeitung. Mit historischem Überblick. — „Hans Gregor und die Zukunft des Berliner Opernlebens." Eine Aschermittwochbetrachtung von Arthur Neisser. — No. 15/16. „Zwei verschollene ungarische Rhapsodieen von Franz Liszt." Besprochen von August Stradal. Es handelt sich um einen „Lassan" in f-moll und eine Rhapsodie in a-moll im 3. Heft der Ungarischen Nationalmelodieen (Tobias Haslinger). Mit Notenzitaten. — No. 20 (Bachheft). „Die Symbolik in Bachs Kunst." Von Fritz Volbach. — „Die ‚Cantates françoises' von Joseph Boismortier". Von B. Engelke. Ein Gegenstück zu Bachs Soprankantate „Weichet nur, betrübte Schatten." — „Harmonische Grundwerte bei Bach und Beethoven." Eine Studie von Robert Handke. — „Grundsätze bei Übertragung Bachscher Orgelwerke für Klavier." Von August Stradal. — „Für welches Instrument hat Bach sein ‚Wohltemperiertes Klavier' geschrieben?" Von Wanda Landowska. Zum Vortrage Bachscher Klavierwerke auf dem Klavichord. — „Zur Geschichte der Leipziger Kirchenmusik." Von Reinhold Bahmann. Historische Daten. — „Albrechtsberger als Bindeglied zwischen Bach und Beethoven." Von Reinhard Oppel. „Was uns an Albrechtsberger sofort auffällt, ist das Doppelgesicht seiner musikalischen Sprache. Bald begegnen wir bei ihm Wendungen, die wir von Bach her kennen, bald Linien und einer Haltung, die uns bei Beethoven geläufig sind." Hinweis auf die Bedeutung dieses wenig bekannten, in dieser Beleuchtung sehr bemerkenswerten Tonsetzers. — „Johann Seb. Bachs Werke in Frankreich." Von Julien Tiersot. — Gedanken, hervorgerufen durch die Veröffentlichungen der „Neuen Bachgesellschaft". Von Wilibald Gurlitt. „Nicht das ist die Hauptfrage, ob die kirchenmusikalischen Werke Bachs in unseren Kirchen sich einwurzeln und Platz gewinnen können; die eigentlichste, innerlichste und schwierigste Frage ist, ob der Geist, der Glaube und die Stimmung, aus denen Bach seine Werke schuf, für unsere Zeit an sich selbst möglich, wahr und lebensfähig, oder von ihr durch eine kalte, gefühlsmäßig nicht zu überbrückende ‚historische' Kluft getrennt sind." — No. 22/23. „August Schumann." Von Ferdinand Schumann. Biographisches

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

über den Vater Robert Schumanns. — „Wie empfindet das Kind Musik?“ Von K. Schurzmann. Erfahrungen eines Pädagogen an Versuchen, den poetischen Inhalt eines Klavierstückes durch Gedichte umschreiben zu lassen. — „In der Musikausstellung des Prager Konservatoriums.“ Von Ernst Rychnowsky. Die Schaustellung der musikalischen Schätze des Instituts. — „Gustav Mahler †“. Nachruf von Ludwig Frankenstein. — No. 24. „Meine Schüler und ich.“ Eine Plauderei von Carl Reinecke †. — „Die Beethovenhäuser in Mödling.“ Studie von Hermann Hoffmann. Mit Abbildungen. — „Über drei unveröffentlichte Symphonieen nach Ovids Metamorphosen von Carl Ditters von Dittersdorf.“ Von Joseph Liebeskind. — „Zu Carl Scheidemantels Bühnenabschied.“ Von Georg Kaiser. — No. 25. „Johann Svendsen †.“ Von L. Frankenstein. — No. 26. „Moderne Tonlyriker.“ Von Walter Dahms. Besprechung der lyrischen Arbeiten Georg Stolzenbergs. — „Zu Beethoven.“ Studien und Skizzen von Th. von Frimmel. — „Robert Radecke †.“ Von L. Frankenstein. — „IV. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in London.“ Von Albert Mayer-Reinach. — No. 27. „Die Kaiserausgabe der Werke des Prinzen Louis Ferdinand.“ Von Max Unger. — „Felix Mottl †.“ Von Wolfgang Goetz. — No. 28. „Sperontes: Singende Muse an der Pleiße.“ Besprochen von K. Schurzmann. — „Der verenglischte Wagner.“ Zu der mißglückten englischen Übersetzung der Autobiographie Wagners.

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG (Leipzig), 2. Jahrgang, No. 27 bis 50. — No. 27. „Musikalische Vorbereitungsabende in unseren Männergesangvereinen.“ Von Fr. Aichele. Verfasser empfiehlt spezielle Präparandenkurse. — No. 28. „Johannes Rupprecht Dürrner.“ Von Fritz Leisching. Biographie eines gutdeutschen Chorkomponisten. — No. 30. „Professor Engel und seine Stimmbildungslehre.“ Von K. Franzl. — „Stille Beobachtungen über das Konzertleben.“ Von Pf. Zu den Mißständen in unserem Konzertbetriebe. — No. 30. „Segen und Fluch des Kunstliebhabertums, des Dilettantismus.“ Von Adolf Prümers. Autor sagt: „Schutz dem Dilettantismus, der unsere Konzerte besucht, unsere Lieder singt, die Noten und Instrumente kauft usw.“ — No. 31. „Über Stil und Stillosigkeit unserer Gesangvereins-Vortragsordnungen.“ Von Edwin Janetschek. — No. 33. „Silcher — ein echt schwäbischer Charakter.“ Von C. Graf. — No. 35. „Die Vorläufer der ersten deutschen Männergesangvereine.“ Von Anton August Naaff. Geschichtliche Überschau. — No. 37. „Karl Zöllner.“ Ein Gedenkblatt zu seinem 50. Todestage am 25. September. Von Artur Schlegel. — No. 38. „Rudolf Freiherr von Prochazka.“ Von Edwin Janetschek. Zum Schaffen des böhmischen Tonsetzers. — No. 39. „Johann Albert Gottlieb Methfessel.“ Zu seinem 125. Geburtstage (6. 10. 1910). Von Th. Reicke. — „Die Lehre von den Kirchentonarten von G. Oberlander.“ Von Max Puttmann. — No. 41. „Unsre Tonmeister auf der Schulbank.“ Von Franz Dubitzky. — No. 42. „Robert Radecke.“ Von Carl Krane. Zum 80. Geburtstage des Meisters. — No. 43. „Zum Andenken für Max Joseph Beer.“ Von Anton August Naaff. Zur Erinnerung an den Komponisten. — No. 44. „Der Chordirigent.“ Von Otto Leisner. Über Wirksamkeit und Aufgaben des Chorleiters. — No. 45. „Über Tempoveränderungen beim Strophenliede.“ Von Hugo Löbmann. — No. 46. „Des deutschen Volksliedes Beziehungen zu Oper und Symphonie.“ Von Adolf Prümers. — No. 47. „Über die Außenseite des Dirigierens.“ Von Hugo Löbmann. Fortsetzung in No. 48. — No. 49. „Wie stärken wir das Hörvermögen unserer Sänger?“ Von Adolf Prümers Über Treffstudien mit wechselnden Halb- und Ganzstufen. — No. 50. „Vom Atmen.“ Von L. Hugo Schütz.

Gustav Kanth

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

351. **Arno Werner:** Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 3.—.)

Das kleine Weißenfels am Eingange der Thüringer Lande hat eine weit größere musikalische Bedeutung, als der Laie vermuten dürfte; erstens als eine der frühesten Pflegestätten der Oper in Deutschland und zweitens dadurch, daß Schütz, Schein, Krueger, Bach und Händel in seinen Mauern gewirkt haben. Also ist eine Monographie über die Musikpflege dieser Stadt wohl berechtigt; und der Verfasser Arno Werner hat diese Aufgabe unter Hinzuziehung und Benutzung aller verfügbaren Quellen trefflich gelöst und eine hochinteressante Studie zustande gebracht. Nur eine 1847 vom Königlich Sächsischen Staatsarchiv an Preußen abgetretene Quelle (Hofhaltungs- und Schloßkirchenrechnungen enthaltend) blieb unzugänglich. Von Otto dem Reichen († 1190) bis 1815 stand Weißenfels unter Herrschaft der Wettiner, und zwar seit 1485 der albertinischen Linie. Als beim Tode Johann Georgs I. († 1656) dessen Land neben dem bestehen bleibenden Kurfürstentum in noch vier Herzogtümer zerfiel, von denen eines Sachsen-Weißenfels war, war der erste Herzog, August, Statthalter des Erzstiftes Magdeburg, der in Halle residierte. Dieser baute für seinen Sohn und Nachfolger ein prächtiges Schloß in Weißenfels. Hier residierten der Reihe nach Johann Adolf (1680—1697), Johann Georg (1697—1712), dessen Bruder Christian (1712—1736) und der dritte Bruder, Johann Adolf II. (1736 - 1746), worauf das Land an Kursachsen zurückfiel. Der Weißenfelser Hof war sehr kunstsinnig, auch in bezug auf die musikalische Kunst, bis die Hofkapelle 1746 aufgelöst wurde. Aber seit der Reformation gab es hier wie in anderen deutschen Städten auch schon eine gediegene städtische Musikpflege. Kantoren und Organisten war diese Pflege der Vokal- und Instrumentalmusik anvertraut; aber selbst die Stadtpfeifer waren städtische Beamte, so daß es nur wenige nicht zünftige Musiker daselbst gab. Die Kantorei hatte anfangs 40 Sänger, 1615 noch 23 singende und 23 nichtsingende Mitglieder; doch sank die Mitgliederzahl während des 30jährigen Krieges bis auf drei herab. Die römische Messe war soweit wie möglich beibehalten worden, der evangelische Choral hatte hier nur nebensächliche Bedeutung erlangt. Als Weißenfels Herzogtum wurde, nahm die Kantorei einen neuen Aufschwung, indessen nur vorübergehend. Werner gibt kurze biographische Notizen über die Kantoren von der Reformationszeit ab. Der Organist stand amtlich höher als der Kantor und war selbständiger, vom Schulamt getrennter Künstler, weshalb er aber auch mit der Gemeinde nicht so eng verwuchs wie jener. Das Verzeichnis der Weißenfelser Organisten seit 1540 folgt gleichfalls mit biographischen Notizen. Die Instrumentalmusik mit Ausnahme des Orgelspieles lag in den Händen des Stadtpfeifers und seiner Gesellen. Zu den übrigen einheimischen Musikern gehört der berühmte Johannes Schütz (Sagittarius), der zwar nicht daselbst geboren war, aber doch daher stammte. Schein wirkte von 1613 zwei Jahre lang hier. — Die Hofmusik gelangte in Weißenfels durch die kunstsinnigen Herzöge zu hoher Blüte. Der erste hatte bereits eine Kapelle von 1 Kapellmeister, 18 Musici, 8 Trompeter und 1 Pauker. Der zweite (Johann Adolf I.) eröffnete 1685 ein Theater für Singspiele und Opern, deren Aufführungen auch verwöhntere Ansprüche befriedigen konnten. Da Hof- und Stadtmusiker, sowie Berufssänger nicht immer ausreichten, halfen bei festlichen Gelegenheiten die benachbarten Höfe gern aus. Johann Georg fuhr trotz Verminderung der Mittel mit der Pflege der Oper und des festlichen Prunkes fort und stellte zum erstenmal Sängerinnen an. Ebenso hielt es Christian, obwohl die Geldnot bedenklich stieg. Werner schildert die Feier eines Geburtstages dieses Fürsten. Johann Adolf II., der letzte der Linie, schränkte die Ausgaben für Kunst und Luxus bedeutend ein, schaffte die Hofkapelle ab und ließ sich von seinen Gymnasiasten Kantaten singen und Komödie vorspielen. — Die folgenden Kapitel bringen eine ausführliche Geschichte der Weißenfelser Hofkapelle und ihrer Verfassung mit reichen biographischen Mitteilungen über ihre Leiter und hervorragenden Mitglieder, ebenso über die Trompeter und Pauker, über Schalmeipfeifer und Hautboistenbande, über die Waldhornisten, Jagdbande oder Jägerei, über die Bergsänger (Bergleute) und andere fremde Musiker, über Komödie und Schauspiel, über die größeren musikdramatischen Werke, über Morgenständchen, Tafelmusiken, Serenaden, über Kirchenmusik und über die Dichter der Musiktexte. Die Aufführungen der Opern usw. sind chronologisch verzeichnet, von 1654 bis 1736. Sie waren nicht ständig, sondern dienten nur zur Verherrlichung der Hoffeste wie auch anderwärts. Die höfischen Aufführungen waren überall unabhängiger als die städtischen Opernunternehmungen und enthielten meist nicht so viel Anstößiges in Text und Handlung wie diese. Vom biblischen Stoffe schritt man zur Sage und Geschichte der Antike wie der Heimat, ja selbst der Gegenwart, oft aber in Verbindung mit antiken Stoffen. Die Texte sind meist öde und „schlagen nur ganz vereinzelt auch Töne wahren und warmen Naturempfindens an". Arno Werners ausgezeichnetes und empfehlenswertes Buch ist mit sieben schönen Abbildungen (Porträts und Ansichten) geschmückt. Kurt Mey

352. **Julien Tiersot:** La musique chez les peuples indigènes de l'Amerique du Nord (Etats-Unis et Canada). Verlag: Fischbacher, Paris 1910.

Diese zuerst in der Sammlung der Société internationale de musique veröffentlichte ausführliche Abhandlung ist nicht nur in ethnographischer Beziehung sehr wertvoll, da sie einen ausgezeichneten Überblick und Einblick in das hoch entwickelte Musikleben der Indianer und Neger mit Beifügung der einschlägigen Literatur gibt, sondern bietet auch für europäische Komponisten und Musikfreunde eine Fülle des Interessanten, Belehrenden und Anregenden, zumal eine große Menge zweifellos echter Gesänge mit Originaltext, gesammelt vom Verfasser und anderen (darunter Natalie Curtis und Alice Fletcher), die Ausführungen begleitet. Die Indianermusik ist auch für uns meist ohne

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

weiteres verständlich, da sie sich in europäischen Intervallen bewegt und einen ausgesprochenen Sinn für Tonalität verrät. Einer der Mitarbeiter von Miss Fletcher, John Fillmore, vermutete daher in diesen durchweg einstimmigen Gesängen eine latente Harmonie nach Art der unsrigen. Mit Recht wird dieser einseitige europäische Standpunkt vom Verfasser bekämpft: „Tonalität und Harmonie sind nicht unbedingt identisch; zwar kann die Harmonie nicht ohne Tonalität existieren, wohl aber kann es Tonalität ohne Harmonie geben (‚Tonalität' = Beziehung der Töne auf ein Fundament und seine Quinte)". Indem Verfasser die Tonalität aus den Gebrauchsleitern feststellt, findet er bei den Indianern ein Überwiegen der Durtonarten, und zwar meist in pentatonischer Form. Die bekannte fünfstufige chinesisch-schottische Skala c d e . g a . c (ohne Leittöne) darf wegen ihres häufigen Vorkommens in allen Erdteilen in der Tat als „Welttonleiter" bezeichnet werden. Es kommen aber auch siebenstufige Tonleitern (mit Leittönen) bei den Indianern vor, sogar in Form von Kirchenskalen (Äolisch, Dorisch, Lydisch). Hier kann ich dem Verfasser nicht beistimmen, wenn er solche Leittöne nur als untergeordnete Verzierungen („broderies, ornements") und den Gebrauch von Kirchentönen durch katholisch-liturgische Einflüsse zu erklären sucht. Kommen doch auch z. B. in Indien und Japan autochthone Kirchenskalen als Gebrauchsleitern vor. Wie dort und anderswo, so ist auch bei den Indianergesängen nicht immer die Schlußnote zugleich Basis (Tonika), kann vielmehr auch die Quinte (Dominante) oder eine andere Stufe (Sekunde oder Sexte) sein. So steht No. 9 in G-dur (nicht, wie Verfasser meint, in a-moll) und schließt mit a als der zweiten Stufe (Quinte der Dominante). Nicht richtig erscheint mir ferner die Annahme eines reinen a-moll in No. 16. Hier haben wir vielmehr den spezifisch exotischen Typus „Halbmoll", d. h. C-dur mit Nebentonika A der parallelen Molltonart, welches a dann als Sexte von C-dur erscheint (vgl. den Schluß des ersten Aktes von „Madame Butterfly!"). Auch sonst offenbaren die Indianergesänge Gefühl für die Verwandtschaft der Tonarten, nicht nur für Quintverwandtschaft (wie in No. 39 mit Modulation von G- nach C-dur und in No. 50 mit Modulation von C- nach F-dur, was Verfasser übersieht), sondern auch für Terzverwandtschaft (wie in No. 31 mit Es-dur und g-moll als Tonarten). Komplizierter ist No. 27 mit 3 Tonalitäten: c-moll, C-dur und Es-dur und dadurch bedingter Chromatik.

Nicht nur in tonaler Hinsicht, sondern auch in Takt und Rhythmus, Form und Periodenbildung sind die Indianergesänge sehr interessant. Wir begegnen geraden und ungeraden Taktarten, Taktwechsel ($^2/_4$ $^3/_4$, $^2/_4$:$^3/_4$, $^4/_4$:$^5/_4$), der zuweilen, wie in No. 27, konsequent durchgeführt ist, ferner freien Rhythmen (ohne mögliche Taktangabe), Synkopen und rhythmischem Kontrapunkt. Es kommt z. B. vor, daß der Gesang sich in $^3/_8$ oder $^6/_8$ bewegt und die Trommel, das ständige Begleitinstrument, $^4/_8$ dazu schlägt. Gewisse Kriegstänze haben gleichzeitig drei verschiedene Rhythmen: in Gesang, Trommelschlag und unartikulierten Schreien. Die uns so geläufige dreiteilige Liedform finden wir auch bei den Indianern, wie überhaupt ihre Gesänge wie bei uns auf Symmetrie, Wiederholung, Nachahmung (auf verschiedenen Stufen), Variation und Kontrast gestellt sind. Man begreift hiernach die Begeisterung der Wa-Wan-Presse (Boston) für die Indianermusik als Ausgangspunkt für eine speziell amerikanische Kunst der Zukunft. Bemerkenswert erscheint mir noch die Feststellung des Verfassers, daß der Indianergesang kein reiner Volksgesang, sondern ein Zunftgesang ist, indem die Musik von bestimmten Kollegien („Konservatorien") gelehrt, gepflegt und ausgeübt wird, und zwar als Monopol, sodaß ein Omaha- oder Pawnee-Jüngling, der seiner Liebsten ein Ständchen bringen will, erst das Aufführungsrecht erwerben muß (sic!).

Der amerikanische Negergesang hat sich nach der Ansicht des Verfassers im Kontakt mit der Zivilisation entwickelt und ist daher kein „Wildengesang". Die rhythmischen Unregelmäßigkeiten („Rag-time") mit Synkopen und Taktwechsel, das Überwiegen des pentatonischen Dur, das Vorkommen von Kirchentonarten, der alternierende Solo- und Chorgesang scheinen mir aber zu beweisen, daß die große ursprüngliche Musikbegabung der Neger nicht unberührt von indianischem Einfluß geblieben ist. Ob ihre Gewohnheit, in Akkorden zu singen, von den Weißen herstammt oder schon von ihrer Heimat Afrika mitgebracht ist, bedarf auch noch der Feststellung. Georg Capellen

353. **Adolf Wallnöfer**: Resonanztonlehre. Verlag: Dreililien, Berlin.

Daß in der Glanzzeit des bel canto der Bedarf an öffentlich wirkenden Gesangskräften weit geringer war als heutzutage, wird man dem Verfasser ohne weiteres zugeben. Aber wenn er glaubt, daß in jener Zeit nur „Idealstimmen" ausgebildet worden seien, „für die eine absolute Tonbildung als solche keine derartige Notwendigkeit war wie heute" (S. 5), so möge er sich aus Bernhard Ulrichs Buch über die Stimmbildung in der a cappella-Periode (1474—1610) eines anderen belehren. Was heißt überhaupt „Idealmaterial"? Material, ob glänzend oder geringwertig, ist in jedem Falle ein Rohstoff, der erst durch seine Ausbildung zu Kunstzwecken tauglich werden kann. Den Unterschied zwischen angeborener Naturgabe und erworbener Kunstfertigkeit wird auch Wallnöfer nicht aus der Welt schaffen, wenn er es unternimmt, „die klaren Wahrnehmungen dieses seltenen Gesangswunders" (d. h. der Idealstimme) „zu einer Lehre auszugestalten, damit die von Natur aus Minderbegabten hieraus wahrhaftig den Weg finden können, ihre mangelhaften Rohmateriale zu Idealmaterialien umzuwandeln" (S. 6). Er sucht dieses Ziel durch seine „Resonanztonlehre" zu erreichen und verheißt den sie befolgenden Sängern die günstigsten Ergebnisse ihrer Studien. Die Bezeichnung Resonanztonlehre besagt nicht viel; denn jeder Gesangston der menschlichen Stimme ist ein Resonanzton, da er die Schallräume des Kopfes passieren muß, um hörbar zu werden. Wallnöfer denkt aber, wie aus seinen weiteren Ausführungen hervorgeht, hauptsächlich an die Nasenresonanz, der er in der Stimmbildung eine bevorzugte Stelle anweist. Er will auf die erzeugte Tonsäule in dem Sinne einwirken, daß sie „ihren Weg niemals direkt im Bogen aus dem Mund heraus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nehme, sondern konstant gerade hinauf an die Rachenkuppel schlage" (S. 11). Von dort soll sie „die ganze Hirnschale zum Mitschwingen bringen" und „eine Art Tonrauschgefühl im Schädel erzeugen". Um diese Wirkung zu erzielen, empfiehlt er vielerlei Vorübungen mit den Nasenlauten m, n und ng und rät dem Anfänger, mit dem Vokal i auf Tönen der höheren Mittellage zu beginnen, dagegen dem Vokal a möglichst lange fernzubleiben. Man kann nicht sagen, daß es dem Verfasser gelinge, von der Allgemeingültigkeit seiner Theorie zu überzeugen; die von ihm vorgeschlagenen Übungen haben denselben relativen Wert wie hundert andere oder ähnliche. Aber er erweist sich in vielen Einzelheiten als gewiegter Praktiker der Gesangskunst und wird, wenn er mit seiner Methode einen der vielen nach Rom führenden Wege einschlägt, gewiß günstige Ergebnisse erzielen können.

Auffallend ist, daß Wallnöfer den Konsonanten r, für dessen kunstgerechte Bildung er eine ganze Reihe zweckmäßiger Übungen gibt, nicht zu den klingenden (stimmhaften) Mitlautern zählt. Noch anfechtbarer ist seine Behandlung des ch (S. 46), dessen zwei verschiedene Bildungsarten (als vorderes ch nach e, i, ä, ö, ü und als hinteres nach a, o, u) er gar nicht auseinanderhält, obwohl zahlreiche Konsonantenlehren (Hey, G. Engel, Sütterlin u. a.) darüber erschöpfende Auskunft geben. Überhaupt weist das den Konsonanten gewidmete Kapitel manche Lücke auf. Am Schluß des ziemlich sorglos zusammengestellten Büchleins finden wir ein „Geleitwort", das manche für Sänger beherzigenswerte Winke enthält und einen Abschnitt „Über Striche an Kunstwerken", worin Wallnöfer eifrig für die früher meist üblichen Striche in Wagners Musikdramen eintritt, um einer Überanstrengung der Sänger vorzubeugen. Auch das Punktieren und Transponieren von Gesangsstücken erklärt er unter Umständen für geboten und jedenfalls für besser als ein gewaltsames Überschreiten des natürlichen Stimmumfanges. Einige klar ausgeführte Abbildungen und eine recht geschickte Auswahl kurzer technischer Übungsformeln vervollständigen das Werkchen.

354. **Paul Boepple:** Die Elemente der Musikalität. Präparationen für den Gesangunterricht in der Volksschule, nach den Grundsätzen der Methode Jaques-Dalcroze entworfen. Verlag: Jobin & Cie., Paris und Lausanne. (Mk. 2.—.)

Mag man über die allgemeine Verwendbarkeit und über die praktischen Ergebnisse der Methode von Jaques-Dalcroze denken, wie man will: einen geistvollen Grundgedanken und einen folgerichtigen, logischen Aufbau wird ihr kein gerechter Beurteiler absprechen können. Diesen Grundgedanken, der das „divide et impera" auf die musikalische Pädagogik überträgt, indem er die beiden Elemente der Musikalität, Gehör und rhythmisches Gefühl, gesondert zu entwickeln strebt, macht sich auch Boepple zu eigen, wenn er die genannte Methode für den Gesangunterricht in der Volksschule nutzbar machen will. Er gibt nicht etwa eine verkürzte Darstellung der „Rhythmischen Gymnastik", die er ausschließlich in den Turnsaal verweist, sondern verwendet nur „einige Prinzipien" des Genfer Pädagogen für die musikalische Bildung der Volksschüler (S. 4). Man muß ihm zugestehen, daß er verstanden hat, seinen Stoff klar darzustellen, zweckmäßig einzuteilen und stufenweise fortschreitend zu entwickeln, allerdings ohne eine Gliederung „nach Alters- und Schuljahren" vorzunehmen (S. 7). Von seinen zwölf „Lektionen" haben die ersten sechs folgendes Schema: 1. Atemübung, 2. Betonungsübung, 3. Hörübung, 4. Taktierübung, 5. Tonleiterübung, 6. Metrische Übung, 7. Der Notenplan; vier weitere weisen eine freiere Anordnung der Übungen auf, und die beiden letzten, als Anhang gedachten, führen in das System sämtlicher Durtonarten ein und geben eine Anleitung zu selbständiger Melodiebildung und Improvisation.

Über die Wichtigkeit und den gesundheitlichen Wert der vorgeschlagenen Atmungsübungen wird wohl jeder mit dem Verfasser übereinstimmen; zweckmäßig ist die mit der Ausatmung verbundene Einführung in die Konsonantenaussprache (S. 16). Auch die interessanten Hörübungen (z. B. S. 11) sind empfehlenswert, und Anordnung und Verbindung all der mannigfachen Übungen im Taktieren, Hören, Treffen, Atmen, Notenschreiben usw. weisen durchaus eine planmäßige und durchdachte Anlage auf. Eine andre Frage aber ist, ob dieses Pensum in seiner Vielgestaltigkeit nicht die Kräfte und die Durchschnittsbegabung der Volksschüler erheblich übersteigt. Mit der Einführung des fünf- und siebenteiligen Taktes, mit einer schwierigen Übung, wie No. 12 auf S. 48, mit „pathetischen Akzenten", d. h. der Betonung leichter Taktteile (S. 39) und ähnlichem dürfte doch wohl entschieden zu hoch gegriffen sein. Bezeichnungen wie das hohe mi, das tiefe do usw. (S. 22) halte ich für verwirrend und meine, im Gegensatz zu der auf S. 6 geäußerten Ansicht des Verfassers, daß für Treffübungen und für das Auffassen chromatischer Veränderungen der Durtonleiter das Singen nach deutschen Notennamen zweckmäßiger ist als das unterschiedslose Solfeggieren auf do re mi usw. Dagegen würde ich die Behandlung der Molltonleiter, auf die Boepple ganz verzichtet, auch in der Volksschule für wünschenswert und auch für möglich halten. In keinem Fall aber könnte ein Lehrgang wie der vorliegende das Einüben eines „Schatzes von Liedern" (S. 4) überflüssig machen. Denn die Seele, auch des musikalischsten Kindes, würde durch die ausschließliche Beschäftigung mit den „Elementen der Musikalität" abgestoßen werden und nach einem echten Empfindungsausdruck, wie ihn das Volkslied bietet, Verlangen tragen. Eine Methode wie die vorliegende, der bei aller Feinheit doch auch eine gewisse Trockenheit anhaftet, würde daher nur in Verbindung mit dem Studium ein- und mehrstimmiger Lieder in der Volksschule wahrhaft segensreich wirken können.

Ernst Wolff

355. **Emile de Rey-Pailhade:** Essai sur la musique et l'expression musicale et sur l'esthétique du son. Les instruments de musique anciens et modernes. Étude historique avec planches et dessins. Librairie Fischbacher, Paris 1911.

Ein Buch, das man nicht ohne Nutzen aus der Hand legt. Der Verfasser hat viel gelesen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und versteht es, das Gelesene in anmutiger Form vorzutragen. Manche Exkurse sind allerdings recht breit geraten. Der Deutsche würde vieles kürzer und sicher auch prägnanter fassen. Aber alles, was der Autor zur Musik als Ausdruckskunst, zur Ästhetik des Tones und in dem zweiten umfangreichen Teil, in dem er die alten und neuen Streich-, Blas- und Schlaginstrumente behandelt, vorbringt, ist wissenschaftlich gut fundiert und übersichtlich zusammengestellt. Das beigegebene Illustrationsmaterial unterstützt die Ausführungen im Textteile in wirksamer Weise. Schade nur, daß sich der Autor vornehmlich auf Auszüge aus Fétis' „Histoire de la musique" und aus Werken anderer französischer Schriftsteller beschränkt hat. In der einschlägigen deutschen Literatur hätte er noch manches gefunden, was mit Vorteil zu seinem Thema heranzuziehen war.

Dr. Ernst Rychnovsky

MUSIKALIEN

356. **Max Rohloff**: „Gethsemane." Passionsmusik für gemischten Chor, Alt- (Mezzosopran-), Baß-Solo und Orchester. Verlag: Dreililien, Berlin. (Klavierauszug Mk. 6.—.)

Eine schöne, sehr ernste und sehr ernst zu nehmende Arbeit. Das wichtigste ist, daß der Autor nicht nur einen Vorwand zum Musikmachen gesucht, daß er vielmehr sich tief in den Empfindungsgehalt seines Stoffes hineingefühlt hat. Nicht mit der naiven Gläubigkeit der Altmeister, die uns abhanden gekommen ist, sondern mit der mehr menschlichen Teilnahme des modernen Menschen und mit der Fähigkeit zum Mitleiden, die erst den Künstler ausmacht. Durchaus modern ist auch die musikalische Diktion. Zwei Vorbilder haben dem Autor vor allem vorgeschwebt. Einmal der „Parsifal," den zu umgehen für die heutigen Kirchenkomponisten schwer möglich ist — ein direkter Anklang an die Mittagsglocken des dritten Aktes ist nur ein Symptom dafür — und andererseits Edward Elgar. Der Einfluß seiner eigenartig mystischen Stimmungen und gewählten Harmonik ist auf ganze Strecken hin unverkennbar, mag er nun direkt oder indirekt, mit oder ohne Wissen des Autors gewirkt haben. Es soll damit kein Vorwurf ausgesprochen werden. Zu jeder Zeit und in jeder Kunst haben überragende Neuerer in dieser Weise bestimmend und richtunggebend auf die Produktion ihrer Zeitgenossen eingewirkt. Als eine Schwäche könnte man vielleicht bezeichnen, daß der Autor mit einer gewissen Absichtlichkeit das dramatische Prinzip betont. Er ist sich wohl bewußt, daß für seinen Stoff einmal Weichlichkeit, andererseits Eintönigkeit Gefahren bedeuten. So sucht er manchmal etwas gewaltsam Leben, dramatische Bewegung zu bringen. Und diese Gewaltsamkeit rächt sich dann sofort dadurch, daß an die Stelle der echten guten Empfindung, die sonst so wohltuend vorherrscht, eine gewisse Leere, ein bloßes Formelwesen tritt. Doch bleibt das im Grunde sekundär. Auch ein paar Weichlichkeiten und Billigkeiten, die besonders in der Glorification des Schlußchores zutage treten, brauchen nicht allzu schwer genommen zu werden. Im ganzen liegen dem Verfasser der Schmerz und die dunklen Trauerfarben besser als die helle Freudigkeit des Ausganges. Daß er sein satztechnisches Handwerkszeug trefflich beherrscht, beweist er in der schönen Instrumentaleinleitung, die den Choral „Herzliebster Jesu" sehr interessant verarbeitet. Meta Rohloff hat einen recht geschickten, brauchbaren Text zustande gebracht, der natürlich, wie alle derartigen Texte, dem Bibelwort gegenüber unvermeidlich abschwächend wirkt, aber für sich gesehen durchaus bestehen kann. Das interessante Werk ist unseren ernst nach Neuem strebenden Chordirigenten zum Studium durchaus zu empfehlen.

Dr. Ernst Neufeldt

357. **Denkmäler der Tonkunst in Österreich.** XVIII. Jahrgang, Erster Teil, 36. Band. **Ignaz Umlauf**: „Die Bergknappen". Originalsingspiel in einem Aufzug. Bearbeitet von Robert Haas. Verlag: Artaria & Co., Wien 1911.

Im Jahre 1776 feierte in Wien das deutsche Singspiel seinen Einzug. Josef I., bestrebt, das Theaterwesen seiner Residenz zu heben und neu zu gestalten, hatte den Wunsch gehabt, ein „deutsches Nationalsingspiel" zu begründen und förderte nun, nachdem nach langen, auf seine eigene Initiative zurückgehenden Vorbereitungen endlich 1778 Ignaz Umlaufs „Bergknappen" zur Aufführung gekommen waren, das Unternehmen nach Kräften. Die nächsten Jahre bringen ungezählte deutsche Operetten der gleichen Art, entweder Nachbildungen französischer oder italienischer Muster oder „Originalsingspiele". Es ist bekannt, welche eminente Bedeutung diese Singspiele nicht nur in Wien, sondern auch in Deutschland erlangten, und daß weder Haydn, noch Mozart, noch Beethoven sich ihrem Zauber entziehen konnten. Der vorliegende Band nun bringt jene „Bergknappen" Umlaufs zum Neudruck. Eine glückliche Wahl. Denn nicht nur, weil mit ihnen die Wiener Singspielliteratur so gut wie begonnen wird und man in den Stand gesetzt ist, die Lage der künstlerischen Dinge gleich am Anfang des kaiserlichen Unternehmens zu prüfen, sondern auch, weil die Musik selbst von köstlicher Frische und voll der lieblichsten Melodik ist. Mit Komponisten vom Schlage Umlaufs war gut arbeiten. Zwar stellt sich in seiner Arbeit ein gut Teil italienischen Floskelwesens ein, aber überwiegend zeigt sich eine so anmutige Verbindung von welscher Kantilene, österreichischer Natürlichkeit, Volkstümlichkeit und deutscher Sentimentalität, daß man daran seine Freude hat. Um für Umlaufs Deutschtum ein Beispiel zu haben, schlage man z. B. den als Ständchen vor dem Fenster der Sophie gesungenen „Chor der Bergknappen" (No. 7) auf mit der überaus zarten, träumerischen Schlummerarie Fritzens in der Mitte. Solche Töne waren in Italien und Frankreich unmöglich; diese Länder lieferten hauptsächlich die Technik, die Form der komischen Oper und ihrer Teile. Bezeichnend ferner für die erste Periode des Wiener Singspiels ist die Zurückhaltung, mit der die eigentlichen komischen Szenen gegeben sind. Nirgends Burleskes, Übertriebenes, wie es sich später z. B. bei Wenzel Müller so oft in den Vordergrund drängt; überall ein feiner, gesitteter Ton und stets gleichmäßig gewissenhafte, sorgfältige technische Ar-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

beit, die mehr als einmal durch Züge überrascht, wie sie nur einem stark begabten und ernsthaften Musiker aus der Feder fließen. Vielleicht, daß eine Aufführung der „Bergknappen“ in unseren Tagen denn doch nicht alle Erwartungen mehr befriedigen wird. Geschickt angefaßt aber und von lebendiger Regie unterstützt, würden sie einem verständnisvollen Publikum immerhin ein getreues, lebensvolles Bild geben können von dem Wien, wie es war, als Beethoven noch nicht hereingetreten war. — Ein kompendiöses Vorwort des belesenen Herausgebers führt mitten in die wechselvollen Jahre der ersten Wiener Singspielperiode und hat außer zahlreichen wertvollen Literaturangaben und kritischen Urteilen in einer übersichtlichen Statistik aller bis 1787 gespielten Novitäten eine auf mühevollen Vorstudien beruhende, dafür aber höchst dankenswerte Beigabe erhalten. Dr. Arnold Schering

358. **Felix Woyrsch**: Drei Böcklin-Phantasieen für Orchester. op. 53. No. 1: Die Toteninsel (Part. Mk. 6.—). No. 2: Der Eremit (Part. Mk. 6.—). No. 3: Im Spiele der Wellen (Part. Mk. 12.—). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Programmusik pflegt ja in häufigen Fällen ihre Vorwürfe dem Gebiet der bildenden Kunst zu entnehmen; so heißt der Inspirator vorliegender Tondichtungen Böcklin, und wie bei diesem ist es auch hier der Zauber der Farbe, der zunächst besticht. Mit hervorragender Beherrschung des Technischen, mit einer großen Befähigung, das Geschaute in äquivalente Werte der Klangwelt umzusetzen, gibt Woyrsch Muster programmatischer Musik, wie man sie sich wohl gefallen lassen kann, man mag im übrigen über diese Kunstgattung denken wie man will. Seine Musik atmet eine kräftige Lebendigkeit, und es soll kein geringes Lob sein, wenn ich ihr die Eigenschaft zuspreche, daß sie auch ohne Kenntnis ihres jeweiligen Untertitels mit heller Deutlichkeit den poetischen Zusammenhang erraten läßt. Zur Erklärung dieses Vorzugs kommt allerdings der Umstand zu Hilfe, daß die Farbenphantasieen des großen Malers die Vorbedingungen der musikalischen Auslegung wie sonst selten besitzen. Der „Eremit“ z. B. liegt ja stofflich schon ganz nahe der Schwesterkunst und fordert den Tondichter zur klanglichen Umbildung geradezu heraus.

359. **Jean Sibelius**: In Memoriam. Trauermarsch für Orchester. op. 59. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Part. Mk. 9.—.)

Dem Typ, wie ihn die übliche Trauermusik gebildet hat, ist auch Sibelius in diesem Stücke gefolgt Wohl ist es kein Großer, kein Held, dem hier die musikalische Gedächtnisrede gehalten wird, dazu sind mir die Tinten nicht kräftig, die Klage nicht groß-erhaben genug; ein verhaltner Schmerz, ein tiefes Weh, wie es der Verlust eines im Leben Nahestehenden erzeugt, klingt durch das Werk, zaghaft ansetzend, mit lauten Akkorden untermischt; wimmernde Geigenfiguren umspielen den Klagegesang, der in seiner edlen Linie nichts zur Schau Getragenes, Gemachtes hat, und Seufzer von starker dynamischer Entladung reden eine gar bewegte Sprache. Alles in allem ein Opus, das in seiner stellenweise vorherrschenden Einförmigkeit, dann aber auch durch das dem Tonsetzer eigentümliche Idiom einen tieferen Eindruck zu hinterlassen wohl geeignet ist. Gustav Kanth

360. **Rosario Scalero**: Acht Präludien (Kanons) für Pianoforte zu zwei Händen. op. 21. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 2.—.)

361. **Ignaz Friedman**: Passacaglia für Klavier zu zwei Händen. op. 44. Verlag: Universaledition, Wien und Leipzig.

Die acht in kanonischer Form gehaltenen Präludien Scalero's sind ernste und meist dankbare musikalische Arbeiten, durchweg auch klanglich recht reizvoll und interessant, frei von nüchterner Gesuchtheit und Sprödigkeit, als Übungen zur Unabhängigkeit der Hände sehr zu empfehlen. Das Thema von Friedmans Passacaglia leidet an Trockenheit und klanglicher Armut, auch die teilweise recht komplizierte Durcharbeitung befriedigt nicht, so daß das Ganze einen gequälten Eindruck hinterläßt.

362. **M. Enrico Bossi**: „Miniatures“. Huit petits morceaux pour piano. op. 124. 2 Hefte. Verlag: Carisch & Jänichen, Leipzig und Mailand. (je Mk. 2.50)

363. **Karl Bleyle**: „Tausend und eine Nacht“. Orientalische Tonbilder für Klavier. op. 18. 2 Hefte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 1.50.)

Im Genre der kleinen und anspruchslosen, aber melodisch reizvollen Klavierlyrik ist Bossi längst vorteilhaft bekannt. Auch die Miniaturen sind reizende, wohlklingende Stücke ohne nennenswerte technische Schwierigkeiten, am besten gelungen wohl No. 1 (Bluette) und 5 (Ländler). Der gesucht exotische Charakter von No. 8 (Danse exotique) beherrscht auch die orientalischen Stückchen Bleyles, die alle doch mehr absonderlich als schön oder gar gewinnend anmuten. So wunderlichen Schöpfungen wie No. 2 (Das Gebet des Kalifen) vermögen wir nicht viel Geschmack abzugewinnen, während aus einem Bajaderenreigen doch etwas viel Farbigeres und Plastischeres gemacht werden konnte, als hier (No. 7) geschieht. Albert Leitzmann

364. **Paul Caro**: Sonate (fis-moll) für Klavier. op. 41. Verlag: Adolf Robitschek, Wien. (Mk. 5 —.)

Eine Bemerkung am Anfang der Sonate besagt, daß Caro sie im Jahre 1886, also im Alter von 27 Jahren komponiert, aber erst im Jahre 1911 herausgegeben habe. Dieses Werk gehört zum großen Teil zu einer Kategorie von Kompositionen, die den Kritiker in Verlegenheit setzen; es läßt sich nicht recht Greifbares dagegen einwenden, und doch hat man das Gefühl, da müsse irgend etwas nicht in Ordnung sein. So ist es mir mit dem ersten (Allegro maestoso) und mit dem dritten (Adagio con espressione) Satz der Sonate von Caro ergangen. Es fehlte mir der Eindruck einer zwingenden logischen Entwickelung. Dies dürfte daran liegen, daß Caro seine Themen im Verlauf des Satzes zwar in der Harmonik und Lage, nicht aber im Rhythmus verändert, und daß er meist nur die Themen selbst, hingegen zu selten einzelne Motive derselben zum Gegenstand der Durchführung macht. Anders verhält es sich mit dem zweiten (Allegro con moto) und mit dem vierten (Vivace) Satz, die

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nicht die Form des eigentlichen Sonatensatzes haben. Der erstere hat Scherzo-Charakter und ist formal ein Menuett mit zwei Trios und einer Coda bei der letzten Reprise, der letztere hat Rondoform. Sein erstes Thema erinnert übrigens lebhaft an jenes Thema im ersten Satz von Robert Schumanns Klavier-Konzert, das (kurz vor Buchstabe B der gangbaren Partituren) in d-moll von der Oboe und dem Klavier eingeführt wird und aus dem sich der große Höhepunkt in C-dur entwickelt. Es muß bemängelt werden, daß Caro nicht immer den für sein Thema charakteristischen Auftakt festgehalten hat, wodurch die Prägnanz beeinträchtigt wird. Die beiden letztgenannten Sätze sind frisch erfunden und lebendig durchgeführt, während ich bei dem ersten und dritten ein Gefühl der Langeweile nicht los werden konnte. Es scheint mir, daß Caro zu der Zeit, in der er diese Sonate komponierte, noch nicht die nötige Meisterschaft in der motivischen Arbeit besessen hat. Der Klaviersatz ist wohlklingend und effektvoll und erfordert eine, wenn auch nicht geradezu virtuose, so doch hochentwickelte Klaviertechnik. Im 6. und 8. Takt des ersten Satzes bringt ein verzögerter Harmoniewechsel eine für mein Gefühl stark kakophone Wirkung hervor; da er sich bei der Reprise wiederholt, scheint es sich nicht um einen Druckfehler zu handeln.

Dr. Rudolf Cahn-Speyer

365. **Jean Sibelius:** „Malinconia", für Violoncell und Pianoforte. op. 20. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. Volksausgabe No. 3485. (Mk. 3.—.)

Ein ganz merkwürdiges Stück, das einmal die ausgetretenen Geleise der beliebten Cello-Romanzen verläßt, um neue Wege einzuschlagen. Jetzt kommt es darauf an, daß die Cellisten und das Publikum die neuen Wege mitgehen. Trotz der Einheitlichkeit der Form, die durch eine breit gesponnene Kantilene schwermütigen Charakters und eine fast monotone Gleichartigkeit der rhythmischen Fassung innegehalten wird, erweckt dieses musikalische Stimmungsbild den Eindruck einer Improvisation. Fast in der Art, wie wir es von Zigeunern so oft und so gern hören. Die klagende Einleitung, vom Violoncell allein vorgetragen, wird von cymbalmäßigen, heftigen Arpeggien des Klaviers abgelöst, die dann später auch vom Cello cadenzmäßig übernommen werden. Das Klavier mit seinen vollgriffigen Akkorden hat überhaupt ein starkes Übergewicht, und der Klavierspieler hat es fast schwerer als der Streicher. Trotzdem kommt auch das Cello gut zur Geltung, da lange Strecken ohne Begleitung gespielt werden. Außerdem lassen die Temperamentsausbrüche, die dem Stück so schöne Kontraste geben, eine große Kraftentfaltung zu. Das Stück enthält unbedingt einen starken Stimmungszauber, und wenn beide Spieler die wilde, abrupte, weltentrückte, um alle musikalische Konvention sich nicht kümmernde Stimmung auszulösen verstehen, muß der Vortrag einen tiefen Eindruck machen. Zum mindesten muß er den Hörer bis zum letzten Ton in dem Bann der eigenartigen Persönlichkeit des Komponisten halten.

Hugo Schlemüller

366. **Georg Haeser:** Sonate für Violine und Pianoforte. op. 15. Verlag: E. Eulenburg, Leipzig. (Mk. 6.—.)

Ein sich dem Ohr wundervoll einschmeichelndes Thema eröffnet diese Sonate; auch das zweite Thema des ersten Satzes interessiert lebhaft; in dem Durchführungsteil und überhaupt in der Verarbeitung verliert sich der Komponist aber in Tüfteleien. Auch in dem langsamen Satz, der für Klavier keineswegs leicht ist, will er zu hoch hinaus, doch kann man auch diesen poetischen und stimmungsvollen Satz liebgewinnen. Im Finale herrscht häufig ein widerhaariger Rhythmus, doch stimmt einen die Coda wieder versöhnlich. Jedenfalls gehört diese Sonate zu den beachtenswertesten Violinsonaten neuester Zeit.

367. **Toivo Kuula:** Sonate für Klavier und Violine (e-moll). Verlag: A. Apostol, Helsingfors.

Sieht man von der etwas reichlichen Weitschweifigkeit dieser dreisätzigen Sonate ab, so interessiert sie wegen ihrer Stimmungsmalerei, die besonders in den zweiten Themen der Ecksätze und in dem langsamen Satz auffällt. Jener tiefmelancholische Zug, der für die Musik der Finnen charakteristisch zu sein scheint, fehlt auch dieser Sonate nicht.

368. **Erkki Melartin:** Sonate für Klavier und Violine. op. 10. Verlag: A. Apostol, Helsingfors.

Ein durchaus bedeutendes Werk, das, wenngleich es ziemlich langatmig ist, doch zu Konzertaufführungen empfohlen werden kann. Es steckt sehr viel inneres warmpulsierendes Leben darin; die Erfindungsgabe des Komponisten ist außerordentlich stark; er besitzt auch viel Temperament trotz der ihm angeborenen Neigung zur Melancholie. Besondere Beschäftigung lohnt der stimmungsvolle langsame Satz. Im Scherzo fesselt namentlich der mittlere Teil. In harmonischer Hinsicht am eigenartigsten ist der Schlußsatz.

369. **Richard Rössler:** Sonate für Klavier und Violine. op. 20. Verlag: A. Stahl, Berlin. (Mk. 5.—.)

Den jungen Komponisten schätze ich als tüchtig durchgebildeten Musiker, Pianisten und Orgelspieler. Ich freute mich daher auf diese Sonate, war aber, als ich mich mit ihr beschäftigt hatte, stark enttäuscht. Es fehlt ihr meines Erachtens jede Inspiration. Der Komponist war schlecht beraten, als er sich zur Veröffentlichung entschloß. Heute darf man nicht mehr bloß mit dem Kopfe komponieren; Musik, die seelisch nichts sagt und keinerlei Stimmung schafft, bleibt besser ungedruckt.

370. **Joh. Seb. Bach:** Sonaten für Violine. No. 1 (g-moll). Moderne Ausgabe von Paolo Felis. Musikverlag Neue Reform, Berlin W. (Mk. 1.50.)

War diese moderne Ausgabe, die der als „Reformator bedeutender Studienwerke" sich bezeichnende Herausgeber in ganz neuer Art nach eigener Reform bearbeitet hat, wirklich nötig? Die neue Art besteht darin, daß der Herausgeber, wo Bach Achtel, Sechszehntel, Zweiunddreißigstel usw. gesetzt hat, diese als Viertel-, Achtel, Sechszehntel usw., also noch einmal so langsam, notiert. Gern gebe ich zu, daß die reiche Figuration z. B. des Präludiums dieser g-moll Sonate dem Schüler Schwierigkeiten machen kann und daß bei der Felis'schen Notierungsart das Auge des Spielers

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das Werk klarer übersieht. Aber darum alles umzudrucken, ist doch kaum notwendig.

371. **K. Ph. E. Bach:** Sonata a 2 Violini e Basso. Herausgegeben und bearbeitet von Georg Schumann. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Diese Sonate in B-dur hat der Herausgeber in einem Manuskript und in einem alten Druck im Archiv der Berliner Singakademie gefunden. Für die Neuausgabe, zu der er den bezifferten Baß für Klavier gesetzt hat, müssen wir ihm dankbar sein, da der Inhalt durchaus wertvoll ist und z. B. auf den Geschmack der Jugend sehr heilsam einwirken dürfte. Das Finale mit seinen Synkopen ist eine gute Taktstudie und überhaupt sehr geeignet, im Ensemblespiel zu bilden. Die längeren Pizzicatostellen im Adagio empfinde ich störend und möchte vorschlagen, sie lieber mit dem Bogen auszuführen. Im ersten Satz finden sich Stellen, die durchaus von Johann Sebastian sein könnten. Auch für den Konzertvortrag ist diese Sonate zu empfehlen.

372. **Anthologie zur Illustration der Musikgeschichte.** Herausgegeben von Hugo Riemann. Heft I. Verlag: Leo Liepmannssohn, Berlin. (Partitur und Stimmen Mk. 10.50.)

Diese Anthologie scheint im wesentlichen eine Fortsetzung zu Hugo Riemanns „Collegium musicum" werden zu sollen. Das erste Heft enthält drei Trio-Sonaten für zwei Violinen und Violoncello von Giovanni Battista Pergolesi (1701—1736), zu denen der Herausgeber noch eine Klavierstimme in überaus feiner Weise gesetzt hat; diese läßt die Violoncello-Stimme überflüssig erscheinen. Diese kurzen Sonaten verdienten durchaus eine Neuausgabe; hervorheben möchte ich das herrliche Largo der ersten, das kurze Finale der zweiten, das eine interessante Taktstudie ist, und die ganze dritte Sonate, in der der Übergang aus dem Allegro ins Adagio merkwürdig modern anmutet. Dilettanten seien ganz besonders auf diese leider nur gar zu teuren Sonaten aufmerksam gemacht.

373. **Erik Furuhjelm:** Quintett (c-moll) für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. Verlag: A. Apostol, Helsingfors. (Mk. 12.—.)

Klarer Aufbau und einfache, natürliche Melodik sind die Vorzüge dieses Quintetts, dessen langsamer Satz durch feine Stimmungsmalerei interessiert. Der Komponist scheint das Hauptthema des ersten Satzes auch in den übrigen Sätzen, freilich etwas versteckt, verwendet zu haben, am klarsten im Finale, wo es in der Umkehrung erscheint. Im allgemeinen macht dieses Quintett den Eindruck einer tüchtigen Arbeit, deren geistiger Inhalt aber im Verhältnis zu dem großen äußeren Umfang nicht bedeutend genug erscheint.

374. **Fiorillo-Spohr:** 36 Études. Nouvelle édition par J. Bloch. Verlag: K. Rozsnyai, Budapest. (Mk. 3.—.)

Diese prachtvoll ausgestattete Ausgabe der berühmten Etüden op. 3 von Fiorillo, zu denen Ludwig Spohr eine verhältnismäßig wenig bekannt gewordene begleitende zweite Violinstimme hinzugefügt hat, ist mit dieser von dem bekannten ungarischen Violinpädagogen Joseph Bloch aufs genaueste mit Fingersatz, Bogenbezeichnung und sorgfältigen längeren Erläuterungen versehen worden und kann nur aufs wärmste empfohlen werden.

375. **Maurice Ravel:** Quatuor (F-dur) pour deux Violons, Alto et Violoncelle. Verlag: A. Durand et fils, Paris. (Partitur 3.50 Fr., Stimmen 8 Fr.)

Seitdem ich im 37. Bande, Seite 241 dieses Quartett gelegentlich seiner ersten Berliner Aufführung durch das Brüsseler Quartett ziemlich ausführlich besprochen habe, ist es in neuer vom Komponisten durchgesehener Ausgabe erschienen, der beste Beweis, daß dieses höchst eigenartige Werk des Debussy-Schülers die Beachtung gefunden hat, die es verdient. Vom Standpunkte der klassischen Quartettmusik aus darf es freilich nicht bewertet werden. Wer an der Ganztonleiter und Quintenfolgen keinen Anstoß nimmt, wer Sinn für feinste Stimmungsmalerei und komplizierte Rhythmik hat, der wird sich mit diesem Quartett gern befreunden. Es verlangt freilich, besonders im Scherzo und Finale, eine durchaus virtuose Wiedergabe.

376. **Karl Reinecke:** Quartett No. 5 für zwei Violinen, Viola und Violoncell. op. 287. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 1.—, Stimmen Mk. 6.—.)

Wer dieses Quartett hören würde, ohne zu wissen, von wem es stammt, würde nie auf den Gedanken kommen, daß ein fünfundachtzig Jahre zählender Komponist es geschrieben, so jugendfrisch und warmblütig ist die Melodik. Es ist geradezu ein Wunder, dieses Quartett, das allgemeiner Beachtung empfohlen sei. Daß Reinecke die klassischen Formen mit Meisterschaft handhabt, wissen wir ja längst, aber daß er sie noch kurz vor seinem Tode mit solchem reichen inneren Leben ausfüllen würde, war nicht zu vermuten. Auch von seniler Geschwätzigkeit ist darin keine Spur, im Gegenteil: alles ist auf Knappheit zugeschnitten und wirkt darum. Die beiden Ecksätze sind recht schwungvoll; der langsame Satz atmet zarte Romantik; ganz besonders reizvoll ist das auch mit hübschen Klangeffekten ausgestattete Scherzo. Auch ist dieses Werk, dessen überaus klare Arbeit mustergiltig ist, durchaus dem Charakter der Streichinstrumente angepaßt.

377. **Fritz Kauffmann:** Abendmusik (Serenade) für zwei Violinen, Viola und Violoncello. op. 51. Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg. (Partitur Mk. 1.—, Stimmen Mk. 7.50.)

Sieben kleine Sätzchen, die recht reizvoll und ansprechend sind, vor allem das Ständchen (Viola-Solo mit Pizzicato-Begleitung der übrigen Instrumente), das Lied mit Variationen, der Ländler und die Träumerei. Der Komponist, der im ersten und letzten Satze gelegentlich einige nicht alltägliche Harmonieen sich leistet, zeigt sich in dem ganzen Werke wieder als höchst feingebildeten Musiker. Auch klingt bei ihm alles gut. Daß das liebenswürdige, recht gefällige Werk im wesentlichen der Unterhaltung dienen soll, darauf weist ja der Titel hin.

378. **Kammer-Sonaten für Violine und Klavier.** Bearbeitet von Alfred Moffat. No. 8 bis 20. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz. (je Mk. 2.—.)

Wie die ersten in Band 38 besprochenen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sieben Nummern, so sind auch die folgenden vom Herausgeber mit großem Geschick aus dem in übereicher Fülle vorhandenen Material ausgewählt und mit einer sehr sachgemäßen Aussetzung des bezifferten Basses versehen worden. Freilich ähneln diese Kammersonaten des 17. und 18. Jahrhunderts gar zu sehr einander; es ist kaum möglich, die einzelnen Komponisten auseinanderzuhalten, so wenig individuelle Züge weisen ihre Werke auf; selbst die französischen Komponisten ähneln gar zu sehr den italienischen. Diese bilden den Hauptbestandteil der vorliegenden 13 Sonaten; zehn rühren von ihnen her: Corelli, De Giardini, Vivaldi, Albinoni, Veracini, Nardini, Sammartini, Locatelli, Porpora, Dall Abaco. Die beiden Sonaten von Senaillié & Francoeur reihen sich würdig den schon sonst neuerdings veröffentlichten dieser beiden Franzosen an. Durchaus beachtenswert ist die E-dur-Sonate des Deutschen Telemann, deren einleitendes Lento sogar ganz besonders gefallen dürfte. Obwohl jede dieser Sonaten, die meist schon ziemlich früh Violinschülern mit Nutzen zum Studium gegeben werden können, auch für den Konzertvortrag getrost gewählt werden darf, so möchte ich doch dafür besonders die von Albinoni in d-moll (No. 12) und Veracini in a-moll (No. 13) empfehlen. Im Interesse weiterer Kreise läge es, wenn die Verlagshandlung auch eine Bandausgabe dieser 20 Sonaten zu billigem Preise nachträglich noch veranstalten würde.

379. **Wilhelm Friedemann Bach**: Sonata per Violino e Cembalo. Neuausgabe von Anton Beer-Walbrunn. Wunderhorn-Verlag, München. (Mk. 3.—.)

In der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet sich eine alte Abschrift, betitelt „Trio ex H-dur Violino e Cembalo obligato di Wilh. Fried. Bach (1710—1784)". Diese liegt in einer Abschrift Ludwig Schittlers der vorliegenden Ausgabe zugrunde, bei der Anton Beer-Walbrunn in ausgezeichneter Weise den bezifferten Baß der Cembalostimme ausgesetzt hat, während die Violinstimme von Wilh. Sieben bezeichnet ist. Wunderlich ist die Bezeichnung „Trio". War das 3. Instrument nur ein Violoncell, das den Baß der Cembalostimme zur Verstärkung mitspielte oder etwa eine Flöte oder zweite Violine? Ich möchte letzteres und damit die Unvollständigkeit jener alten Handschrift annehmen. Völlig unnötig finde ich auch, daß Schittler den darin an erster Stelle stehenden unbezeichneten, aber offenbar langsamen Satz, der übrigens die Perle dieser durchaus wertvollen Sonate ist, zwischen das darauf folgende Allegro und Presto eingeschoben hat; als ob nicht ein langsamer Satz soundsooft eine Kammersonate eröffnete! Vor dem Presto würde man allerdings dem damals herrschenden Gebrauche gemäß eine, wenn auch nur aus wenigen Takten bestehende langsame Einleitung erwarten.

380. **Jan Brandts-Buys**: Romantische Serenade für Streichquartett, op. 25. (Part. Mk. 2.—, Stimmen Mk. 8.—.) — Sonate für Violine und Klavier, op. 26. (Mk. 6.—.) Verlag: Drei Masken, München.

Als das Wiener Fitzner-Quartett diese Serenade aus dem Manuskript zur Aufführung brachte, habe ich mich sehr enthusiastisch darüber (Bd. 34 S. 119) geäußert. Nachdem sie nun gedruckt vorliegt und ich sie auch selbst gespielt habe, finde ich meinen ersten Eindruck voll bestätigt. Die Melodieen, die häufig eine fremdartige, vielleicht orientalisch zu nennende Färbung haben, sind von berückendem sinnlichen Reiz. Dazu hat der Komponist einen ausgesprochenen Sinn für aparte Klangwirkungen, z. B. in dem „Schemen" betitelten vierten Satz. Auch bietet diese für das Zusammenspiel besonders im dritten Satz nicht leichte Serenade den Vortragenden sehr dankbare Aufgaben. Dagegen kann ich mich für die Violinsonate des Komponisten, auf dessen reizende „Suite im alten Stil" für Streichquartett ich hier auch hinweisen möchte, nicht recht erwärmen. Wohl zeigt sich Brandts-Buys auch hier als feinsinnigen Musiker, wohl nimmt die edle Melodik des Hauptthemas des langsamen Satzes sehr für ihn ein, allein die Monotonie des ersten Satzes wird selbst durch die Frische des nur gar zu weit ausgesponnenen Finales nicht aufgewogen. Auch ist die Violine ihrem Umfang nach zu wenig ausgenutzt. Wilhelm Altmann

381. **Jenö Kerntler**: Vier Lieder (Dichtungen von Franz Evers). — Drei Gesänge für eine Singstimme und Klavier. Harmonie-Verlag, Berlin (je Mk. 3.—).

Meistens wehmutvolle Stücke, über die ein Hauch der Pußta hinweht. Die Harmonik ist, wenn auch oft wie in „Gebet", etwas gesucht, doch überschreitet sie niemals die natürliche Grenze. Der Klaviersatz ist zu loben. Am stimmungsvollsten fließt das Lied „Jugend" dahin. Einige Druckfehler (fehlende Vor- und Auflösungszeichen) sind stehengeblieben.

382. **Sergei Liapounow**: Trois morceaux de moyenne difficulté pour Piano. op. 40. (Mk. 2.—) — „Fêtes de Noël". Quatre tableaux pour le Piano. op. 41. (Mk. 3.—.) — Romanzen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 39. (Mk. 2.—.) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Vorzügliche Klavierstücke für den Hausgebrauch wie für den Unterricht. (Höhere Mittelstufe.) „Cortège des Mages" ist von den Weihnachtsstücken das imposanteste; vom op. 40, wird wohl die Humoreske — der Titel ist meiner Ansicht nach verfehlt — am besten gefallen. Die Romanzen bieten wenig Eigenes, doch ist die zweite ein melodiöses wirkungsvolles Stück.

383. **Hans Immerwahr**: „Schilflieder" (Lenau) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 1. Verlag: C. Becher, Breslau. (Mk. 2.50.)

Ein im ganzen verunglücktes op. 1, da es in den Melodieen sehr konventionell ist und der Klavierpart leicht und billig sich ausnimmt.

384. **Pius Niggl**: Acht Charakterstücke für Piano. op. 12. — Vier Charakterstücke für Piano. op. 14. Verlag: Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien (je Mk. 2.—.)

Alle Nummern aus op. 12 sind sauber gearbeitete Unterrichtsstückchen für junges Klaviervolk. op. 14 ist für eine etwas höhere Stufe berechnet. Ohne Fingersatz aber sollten solche Sachen nicht herausgegeben werden. Die einmalige Arbeit des Autors erspart unter Umständen fünfhundert Lehrern Zeit und Mühe.

Arno Nadel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Neues Königliches Opernheater. Über die Einstudierung von Julius Bittners „Der Musikant", die von der Direktion Hagin unternommen worden war, läßt sich ein abschließendes Urteil kaum abgeben. Die Aufführung stand etwa auf dem Niveau einer ersten Ensembleprobe mit Orchester. Man würde daher unrecht tun, nach einer solchen Vorführung einen Rückschluß auf das Werk zu wagen. Daß Bittner hübsches Talent zur Erfindung volkstümlich anmutiger Melodieen und zur Gestaltung kleiner liedmäßiger Formen hat, war wohl zu erkennen. Ob aber dieses Talent zur Belebung eines abendfüllenden Bühnenwerks genügt, ob es außer für die lyrischen auch für die entscheidenden dramatischen Momente ausreicht — das könnte erst nach einer Aufführung entschieden werden, die in bezug auf die Qualität der ausführenden Kräfte wie hinsichtlich der Sorgsamkeit der Vorbereitung auf erheblich höherer Stufe steht als das diesmal bei Kroll Gebotene. Die erschlaffende Hitze mag gelegentliche Unebenheiten entschuldigen — was aber in dieser Saison an Sorglosigkeit der Regie, mangelhafter Auswahl der Kräfte, vor allem an skandalöser Untätigkeit des Orchesters dem Publikum dargeboten wird, übersteigt wohl alle an dieser Stätte bisher gesammelten unerfreulichen Erfahrungen und verbietet eigentlich eine ernsthafte kritische Stellungnahme.

Paul Bekker

BAD ELSTER (Vogtland): Das Festspiel „Hermann und Dorothea", Text von Klingner (mit Benutzung der Dichtung Goethes), Musik von W. Dost, Komponist der Opern „Ullranda" und „Sigune", hatte bei seiner Erstaufführung im hiesigen neu angelegten und sehr reizvollen Naturtheater viel Erfolg. Die Musik Dosts paßt sich, ohne stärkere persönliche Eingebungen zu zeigen, den teilweise recht wirksamen Bühnenbildern meist glücklich an und ist auch vortrefflich instrumentiert. Höhepunkte der Partitur, und vom Komponisten auch schon zu einer „Hermann und Dorothea"-Suite zusammengestellt, sind eine symphonische Romanze (Hermann und Dorothea am Brunnen), ein Orchesterscherzo (Wie Doktor und Apotheker vergnügt von dannen fuhren), ein Kinderreigen, ein Wiegenlied und die Vorspielszene „Im Walde".

Curt M. Franke

KÖLN: Die auf den langen Zeitraum von beinahe drei Wochen verteilten, aus 6 Aufführungen bestehenden Opernfestspiele hatten sich wieder starken Zuspruchs zu erfreuen. Verhältnismäßig schwachen Besuch hatte nur der den Anfang machende „Tristan" aufzuweisen. Das aus 92 Musikern bestehende treffliche Orchester wurde an diesem Abend von Max Schillings in seiner feinsinnigen Weise geleitet. Das solistische Ensemble der Damen Edith Walker (Isolde), Margarete Matzenauer (Brangäne), der Herren Jacques Urlus (Tristan), Hermann Weil (Kurwenal) und Paul Bender (Marke) repräsentierte ein sehr schätzenswertes künstlerisches Niveau. Es folgten zwei Abende mit Richard Strauß' „Rosenkavalier" unter des Komponisten Leitung. Seine persönliche Mitwirkung und die von Anton Fuchs szenisch prachtvoll gestellte, im ganzen einfach ausgezeichnete Aufführung mit Margarete Siems (Fürstin Werdenberg), Edith Walker (Oktavian), Minnie Nast (Sophie), Erna Freund (Annina), Sophie Wolf (Marianne), sowie Paul Bender (Ochs), Karl Scheidemantel (Faninal) und Ludwig Vanoni (Valzacchi) mußte natürlich viel Stimmung und Erfolg zeitigen. Daß aber abseits der bekannten aparten Schönheiten des Werks, dessen Mangel an Stileinheit und das Überwuchern des die Akte zwecklos auseinander zerrenden episodischen Beiwerks das Publikum einigermaßen enttäuschten, läßt sich nicht verschweigen. Der Höchstpunkt des Erfolges der diesjährigen Festspiele wurde mit der „Meistersinger"-Aufführung erreicht. Otto Lohse als eminenter Dirigent, Anton Fuchs als glänzender Regisseur und die ausgezeichnete Besetzung der Hauptrollen durch Frida Hempel (Eva), Heinrich Knote (Stolzing), Hubert Leuer (David), Paul Knüpfer (Pogner), Josef Geis (Beckmesser) und Tillman Liszewsky (Kothner), gegen die sich allerdings Anton van Rooy mit seinem zwar sorglich pointierten, doch allzu trocknen und der Poesie ermangelnden Sachs schwer behaupten konnte, wirkten in erlesenem Stile zusammen, der Aufführung ein wahrhaftes Festgepräge zu geben. Dann gelangte „Carmen" durch die Gesellschaft des Brüsseler Monnaie-Theaters zur Darstellung, ohne daß die früher mit Puccinis „Bohême" an gleicher Stelle erzielten vortrefflichen Eindrücke auch nur annähernd wieder erreicht worden wären. Man ist bei uns weit Besseres gewöhnt. Sylvain Dupuis ist gewiß ein hervorragender, fein empfindender und gewandter Dirigent, aber er brachte in Claire Croiza eine Sängerin mit, die für die Titelrolle rein gar nichts hat und außerdem in ihrer behäbig-indifferenten Äußerlichkeit und nicht mehr frischen Stimmbeschaffenheit über ihren künstlerischen Zenit hinaus ist. Besser waren Fanny Heldy als sympathische Micaëla und der Tenorist Girod als wenigstens temperamentvoller José, unbedeutend Baritonist Ponzio als Escamillo, ungenügend der Sänger Delaye als Leutnant, gut die Vertreter der kleinen Figuren. Die ganze Sache hatte recht wider Erwarten wenig Physiognomie. Den Abschluß der Festspiele machte — Strauß' „Fledermaus", in vorwiegend bestgelungener Wiedergabe durch zumeist Wiener Kräfte, unter denen Fritz Schrödter, immer noch jugendlich in jeder Beziehung, als Eisenstein hervorragte, während Grete Forst leider eine Adele ohne eine Spur von Humor und Komik war. Otto Lohse erfreute durch eine Dirigentenleistung voll Grazie und Temperament.

Paul Hiller

MÉZIÈRES: „Orpheus" auf dem Lande. Wenn man im französischen Sprachgebiet für Mozart und Beethoven auf der Bühne weit weniger Pietät zeigt als in Deutschland, so erfreut sich dafür Gluck, den die Deutschen meist in den Konzertsaal versetzt haben, im französischen Theater viel größerer Gunst. Die vier großen Opern „Alceste", „Orpheus", die beiden „Iphigenien" erscheinen ja und dann in Paris, während man sie sonst in Mottls oder Gevaert's keineswegs einwandfreier Instrumentation nur als zierlich aufgeputzte und bunt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

durcheinandergewürfelte Suite genießt. Zwar leiden die Aufführungen meist an einer das Original mit allerhand nötigen oder willkürlichen Änderungen überwuchernden Tradition, und es ist eine ebenso schwierige, als umstrittene Aufgabe, hier Ordnung zu machen und ein neues künstlerisches Ganze zu schaffen. — Das Theater im Dorfe Mézières bei Lausanne wurde von einigen Kunstfreunden, zumal den Gebrüdern Morax, einem Dichter und einem Maler, im Einverständnis mit der Bevölkerung vor drei Jahren geschaffen. Bis jetzt wurden dort in zwei Sommern drei Schauspiele (mit Musik) von René Morax gespielt, die sich durch feinste künstlerische Ausstattung auszeichneten. Aber der Gedanke der Erbauer war weder, nur eigenes Gewächs aufzuführen, noch auch es beim Schauspiel bewenden zu lassen oder nur Dilettanten zu beschäftigen. So wagten sie es diesmal mit Glucks „Orpheus" in zwölf ausverkauften Aufführungen mit einem hervorragenden künstlerischen Erfolg. Das Milieu und die Bauart des Theaters sind wohl ohne Wirkung auf die Wahl und die Ausgestaltung der Oper geblieben. Das Haus, eine Bretterbude, ist von größter Einfachheit, die 1100 Plätze steigen amphitheatralisch an. Die Bühne, die größte der Schweiz, hat keine Rampe, sondern ins Orchester führende Stufen, zwei seitliche Zugänge vor dem sich teilenden Samtvorhang und Beleuchtung von der Decke des Zuschauerraums. Diese besonderen Verhältnisse wurden für den „Orpheus" aufs Beste ausgenutzt. Der Tradition des Hauses entsprechend, wurde auch diesmal auf das Laienelement nicht völlig verzichtet. Der 100 Stimmen starke Chor wurde von Lausanner Gesangvereinen gestellt; seine Rolle war überragend. Auch die 25 Tänzerinnen waren Dilettantinnen, alle anderen Mitwirkenden aber Berufskünstler. Je zwei Vertreterinnen des Orpheus und der Eurydice, des Amor, desgleichen die Balletleiterin kamen von Paris. Das Orchester (50 Mann) wurde aus den Stadtorchestern von Lausanne und Genf zusammengestellt. Dirigent war der als Komponist wohlbekannte Waadtländer Gustave Doret. Ihm ist auch das musikalische Arrangement unter Mitwirkung des anwesenden Saint-Saëns zu danken. — Bekanntlich befindet sich der Bearbeiter des „Orpheus" vor zwei Partituren: die erste, in Wien am 2. Oktober 1762 aufgeführt, für Kastratenalt in der Titelrolle; die zweite von 1774 für Paris. (Orpheus: Tenor). Die Wahl konnte nicht schwer sein. Erst 1859 wurde unter Berlioz' Einfluß „Orpheus" in Paris von einer Altistin gesungen (Pauline Viardot), und dabei ist es nun in allen Ländern geblieben. Immerhin hatte die ursprüngliche Partitur trotz der in der Umarbeitung angebrachten zahlreichen Verfeinerungen und unleugbaren Fortschritte gewisse Vorzüge vor der zweiten Fassung. Letztere beseitigte z. B. die englischen Hörner, die cornetti, die Schalmeien (chalumeau), um sie durch Klarinetten zu ersetzen, die der ersten Partitur fremd waren. Auch sind zahlreiche, für den Tenor nötig gewordene Transpositionen, die dann im Rahmen des Ganzen zu bedenklichen Harmonisierungen führten, entschieden zu verwerfen. Andererseits hatte die Pariser Partitur wieder große Vorzüge, so die Vereinfachung des Stückes in der Elysiumsszene: „Quel nouveau ciel"; die Einfügung des Tanzes der Furien; des Chores im Elysium: „C'est ici le séjour de la félicité", sowie das Flötensolo im „Reigen seliger Geister", während die für die „Orpheus"-Aufführung 1774 (1780?) in Frankfurt a. M. zur Krönung Josefs II. komponierte Bravourarie am Ende des ersten Aktes, die man mit Unrecht Bertoni statt Gluck zuschrieb, wegfiel. — Aufgabe der Aufführung in Mézières war es nun, auf der sogenannten „Edition Pelletan" fußend, die Berücksichtigung der Urpartitur noch weiter auszubauen. Das um so mehr, als das Orchestermaterial der Pariser Aufführungen mit Pauline Viardot im Théâtre Lyrique unauffindbar ist und als sich eine inzwischen wie gewöhnlich aus Bequemlichkeit und Geschmacklosigkeit zusammengesetzte Bühnentradition herausgebildet hat, mit der es aufzuräumen galt. So wurde in Mézières die Pariser Instrumentation wiederhergestellt und der Text, wo er zu sehr nach Übersetzung schmeckte, von René Morax retuschiert. (Das Textbuch mit Erläuterungen und Porträts erschien in einer reizenden Liebhaberausgabe bei Jeanneret-Kern in Vevey 92 S. für 1,50 Fr.) Die tromboni und cornetti in der Unterweltsszene wurden wieder aufgenommen, die Fagott-, Horn- und Flötenstellen unverkürzt gelassen, die ursprünglichen Tonarten wiederhergestellt, und der Schlußchor endlich in seine Rechte wieder eingesetzt, nachdem selbst Gevaert in Brüssel ihn durch einen Chor aus einer anderen Oper Glucks (!) ersetzt hatte. Eine Kürzung wurde nur am Schlusse im Interesse der Wirkung des Ganzen vorgenommen: die Tänze wurden bedeutend verkürzt und jede Virtuosität aus ihnen verbannt. — Das alles ist gut, schön und notwendig. Unserer Meinung nach liegt aber das Hauptinteresse und die bleibende Bedeutung der Aufführung von Mézières in der Inszenierung. Hier stehen wir wirklich vor Neuland. Die Bühne ohne Rampe und der Dilettantenchor haben hier entscheidend gewirkt. Für die Solisten bleibt die Hauptbühne frei, der Chor agiert wie etwa in Schillers „Braut von Messina". Zumal in der Unterweltsszene ist sein Vorrücken und Zurückweichen von hervorragender Wirkung, ebenso sein Aufzug von der Seite und sein Abzug über die Bühne im Schlußbilde: „L'amour triomphe ..." In der Elysiumsszene wurde in den getanzten Partieen völlig Neues geboten. Man tanzte weder Gavotten noch Menuets, was übrigens Dilettantinnen unmöglich gewesen wäre (mit Rücksicht auf sie wurde auch der Furientanz vor geschlossenem Vorhang gespielt!), sondern es wurde ein gruppenweiser Ausdruckstanz versucht, der sowohl von der rhythmischen Gymnastik eines Jaques-Dalcroze als von Isadora Duncan beeinflußt war. Stark eingewirkt haben auf die Darstellung die italienischen Meister der Malerei und Bildhauerei; einige Szenen waren direkte Kopien alter bekannter Gemälde. (Elysium.) — Fassen wir unseren Gesamteindruck zusammen, so ist es nicht der einer mühsamen und gelehrten historischen Rekonstruktion, sondern des wirklichen, starken Lebens und ewiger Jugend der Gluckschen Muse. Man mag im einzelnen anderer Meinung sein, eins ist sicher: Gluck läßt sich mit modernen Ausdrucksmitteln

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

stilgerecht für die Bühne wieder erobern. Das haben die Aufführungen in Mézières bewiesen.

Dr. Ed. Platzhoff-Lejeune

MÜNCHEN: Das erste „sensationelle" Ereignis des Münchner Fremdensommers: Offenbachs „Schöne Helena" inszeniert von Max Reinhardt im amphitheatralischen Münchner „Künstlertheater"! Offenbach monumentalisiert in einem nach Wagnerschen Prinzipien mit verdecktem Orchester versehenem Festspielhaus — ist das nicht eigentlich schon eine Offenbachiade köstlichster Art? Mir scheint, Herr Professor Reinhardt hat hier bewußt seinen „Ödipus" verulkt, während einige andere Herren nicht merkten, daß sie mit ihrer Proklamierung eines „monumentalen" Offenbach (man denke: als Pendant zu den Wagner-Festspielen!) ihrer selbst spotten und wissen nicht wie. Es war ein sehr gewagtes, aber außerordentlich anregendes Experiment; daß es aber in allen Stücken gelungen sei, wird wohl niemand im Ernst behaupten wollen. Eine Vorstellung auf einer gewissen vornehmen Höhe der Komik zu halten ist viel schwerer als Sophokles' oder Herrn v. Hofmannsthals Tragödien zu inszenieren, genau so, wie es viel schwerer ist, eine gute musikalische Komödie zu schreiben, als die Leute zum Gruseln zu bringen. Richard Strauß wird mir darin sicher recht geben. Lustigkeit stellt sich nun einmal nicht auf Kommando ein, und eine Anzahl militärisch gleichmäßig geschlenkerter Arme und Beine, auch wenn sie noch so unbekleidet und hübsch sind, genügen noch nicht, wirkliche Lustigkeit zu erregen. Um es kurz zu sagen: Reinhardt, dessen köstliche Inszenierungen Shakespeare'scher Komödien mir eine unvergängliche Erinnerung darstellen, hat glücklich jede Lustigkeit, alle entfesselten Geister wahrhaften Übermuts aus dem unsterblichen Meisterwerk des großen musikalischen Spötters herausinszeniert. Kaum hatte man ein paar Takte der prickelnden Ouvertüre unter Zemlinskys ausgezeichneter Leitung genossen — welche Wohltat, einmal ein gutes Orchester (es waren die „Tonkünstler") unter einem wirklichen Dirigenten diese köstliche Partitur spielen zu hören! — plumps, da war auch schon Reinhardt da und ließ auf dem mitten durch die Zuschauerreihen führenden, hier völlig deplacierten „Blumenweg" à la „Sumurun" seine Getreuen hereinspazieren, so daß die Ouvertüre nur zum elenden Begleitstück dieser zirkusmäßigen Ausstattungspantomime degradiert wurde. Überhaupt: der Geist des Zirkus spukte da in bedenklichem Maße, auch in den entsetzlichen Kalauern, die der endlos die Musikstücke unterbrechende Dialog ausspie. Statt ein paar ganz kurze witzige Pointen zwischen die Musik zu sprechen, wurde redselig fortwährend geplappert, und so zerfloß die pikante Stimmung der Musik immer wieder zu öder Langerweile, die selbst von der wirklich wundervollen dekorativen und kostümlichen Ausstattung Ernst Sterns kaum gebannt werden konnte. Der Gedanke, Offenbach einmal wirklich künstlerisch aufzuführen, ihn mit ausgezeichneten Sängern singen zu lassen und nicht mehr kitschisch auszustatten, war sicher ausgezeichnet (obwohl Offenbach nicht gerade wieder hätte „entdeckt" werden müssen), und Reinhardt war gewiß der rechte Mann dazu, die Szene zu beleben. Aber Reinhardt scheint leider erschrecklich unmusikalisch zu sein; er inszeniert fortwährend gegen die Musik oder an der Musik vorbei, anstatt aus dem Geist der Musik heraus, und so tötet er Offenbachs Musik, indem er vorgibt, sie zu retten. Freilich, der Meister der „musiquette" wird auch diesen Schlag überleben, und vielleicht bildet sich aus dem als Ganzes verfehlten Reinhardtschen Experiment doch noch ein Zukunftsstil für Offenbach heraus, der seiner genialen Musik ihr Recht läßt. Wenn man diesem Klassiker musikalischer Laune nur halb soviel Sorgfalt als dem neuesten Wiener Operettenschund zuwenden wollte, wäre schon viel gewonnen; Offenbachs Zeit ist wieder da: wir brauchen ganz leichte, aber dabei vornehme und geistvolle Unterhaltungsmusik, aber wer von den Zeitgenossen weiß sie zu schreiben? Einsam in ihrer Größe ragen da Offenbach und Johann Strauß aus dem Wust aller Eintagspartituren hervor. Diesen beiden Großen der heiteren Muse zu huldigen, hat unsere mit Pathetik und Hysterie reichlich überfütterte Zeit wirklich alle Ursache. Von den Mitwirkenden ist im allgemeinen nur Gutes zu berichten: Frl. Jeritza als Helena kam uns zwar mehr wienerisch als spartanisch vor, sang aber recht schön und warm, obwohl sie den Ton der Leichtigkeit nicht ganz traf. Ihr Partner, Rudolf Ritter, verfügt über einen prächtigen weichen Tenor und eine wirklich bezaubernde Erscheinung. Sein Paris und der geradezu geniale Menelaus des Herrn Pallenberg bedeuten die Glanzleistungen des Abends. Recht niedlich gab Frau Eibenschütz den Schwadroneur Orest, während Herr Charlé als Kalchas am wenigsten Humor aufzubieten hatte. Zum Schluß wurde Reinhardt lebhaft gerufen, wie sich denn überhaupt ein großer Teil des Publikums köstlich zu amüsieren schien, und somit der äußere Erfolg nichts zu wünschen übrigließ.

Dr. Edgar Istel

PARIS: Im Jahre 1905 bildete die „Siberia" von Umberto Giordano den Glanzpunkt der italienischen Opernsaison im Theater Sarah Bernhardt. Die Italiener zogen dieser Oper bei weitem die „Fedora" und den „André Chénier" des gleichen Tonsetzers vor, die bei dieser Gelegenheit ebenfalls in Paris erschienen, aber Siberia allein erfuhr die Auszeichnung, auf einer Pariser Opernbühne, und zwar in der Großen Oper Aufnahme zu finden. Es sind immerhin sechs Jahre vergangen, bis das damals gegebene Versprechen gelöst wurde und heute fiel die Siberia unglücklicherweise in eine Zeit, wo Paris ohnehin schon von ausländischen Musikwerken aller Art übersättigt ist. So erklärt es sich, daß die Wiederaufnahme in der Großen Oper viel frostiger ausfiel, als die erste Aufführung der „Siberia" in italienischer Originalgestalt. Es kommt freilich hinzu, daß die weibliche Hauptpartie der Stefana mit Unrecht Lina Cavalieri zugeteilt wurde, die für diese Rolle der büßenden Sünderin nicht genug Kraft und Leidenschaft besitzt. Nur der Tenor Muratore war ganz an seinem Platze als unglücklicher Liebhaber der büßenden Magdalena, während der teuflische Verräter Gleby durch den Bariton Dangès viel schwächer verkörpert wurde als damals durch Titta Ruffo. Aber auch die Musik, die damals im Theater Sarah Bernhardt sehr voll und

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

würdig klang, machte sich in dem tonfressenden Saale der großen Oper etwas schmächtig und fast schwächlich. In der Großen Oper wurde ferner „Der Ring des Nibelungen". zweimal mit dem größten Erfolge durchgeführt, zuerst unter Weingartner und dann unter Nikisch. Die Nachbarschaft des Vaudeville, wo die Wiener Operette Lehar's und Fall's in der Originalform triumphierte, hat dem „Ring" offenbar nichts geschadet, obschon die Wiener Truppe den großen Vorzug hatte, sich der Sprache bedienen zu dürfen, für die die Musik geschrieben wurde. Es ist eigentlich unbegreiflich, warum Wagner in diesen acht Extravorstellungen außerhalb der Abonnementstage nicht die gleiche Auszeichnung erfahren hat. Bei einem Gastspiel Tamagno's, das unter den gleichen Bedingungen an der Großen Oper stattfand, wurde Verdi's „Othello" mit Ausnahme der Chöre italienisch vorgetragen, und die gleiche Ehre erfuhr die russische Sprache für den „Boris Godunow" von Mussorgski. Warum darf Wagner allein auf der Pariser Bühne nicht in der Originalsprache gesungen werden, da doch fast alle Solisten ihrer mächtig sind? Die drei Tenöre van Dyck, Dalmorès und Swolfs haben deutsche Studien gemacht, die Brünnhilde Bréval, die eigentlich Brennwald heißt, ist deutsch-schweizerischer Herkunft, und die andere Brünnhilde Grandjean hat bei den Bayreuther Festspielen mitgewirkt und würde auch in Paris die deutsche Sprache vorziehen, obschon sie geborene Französin ist. Vielleicht wird das die Neuerung der nächsten Serie der Tetralogie sein, denn der jetzige Erfolg ist groß genug, um eine Wiederholung zu rechtfertigen. Ob Weingartner oder Nikisch die Tetralogie besser dirigiert, ist unmöglich zu entscheiden. Vielleicht richtet sich Weingartners Manier mehr an den Verstand und diejenige Nikischs mehr ans Gefühl. Weingartner verliert die Wirkung des Gesamtkunstwerkes nie aus den Augen, während Nikisch vor allem Musiker bleibt, der allen musikalischen Motiven eine möglichst große Geltung zu verschaffen sucht und daher im Wagnerschen Musikdrama dem Orchester mehr Rechnung trägt als den Sängern. Das weibliche Publikum zieht offenbar die Manier Nikischs vor, und daraus erklärt sich am besten, daß die Auszeichnung des Kapellmeisters am Schlusse der zweiten Götterdämmerung nicht nur darin bestand, daß dieser besonders hervorgerufen wurde und neben den Solisten auf der Bühne erscheinen mußte, was auch Weingartner begegnet ist, sondern daß man ihm sogar Blumensträuße zuwarf, wie einer ersten Tänzerin. Nikisch schien immerhin etwas verlegen, als er sich für diese unerwartete Huldigung bedanken mußte. Felix Vogt

KONZERT

ALTENBURG: Unsere Residenz bleibt für Künstler eigener Konzerte stets ein riskanter Ort, denn die hiesigen Musikfreunde pilgern wegen der Nähe Leipzigs zahlreich dorthin zu den musikalischen Veranstaltungen, und die hiesigen musikalischen Vereine müssen dem durch Leipzig verwöhnten Publikum Rechnung tragen, wenn sie Beachtung finden wollen. Die Hoftheaterkonzerte brachten im verflossenen Winter an Solisten Frau Matzenauer, Frau Chapmann-Revy, Felix Berber, Adolf Schiering; ferner wirkte der Leipziger Riedelverein unter Leitung Dr. Göhlers mit (Neunte Symphonie von Beethoven); der neue Hofkapellmeister Rudolf Groß dirigierte außerdem in den vier Konzerten Werke von Wagner, Berlioz, Liszt: „Die Ideale", August Reuß: „Johannisnacht", Tschaikowsky: „Romeo und Julia", Knud Harder: „Nachklänge aus dem Schwarzwald", Richard Strauß: „Till Eulenspiegel", Mozart: „Jupiter"-Symphonie, Mendelssohn: Musik zum „Sommernachtstraum". Im Schlußkonzert dirigierte Nikisch seine Paradestücke: Tschaikowsky's „Pathetische", „Meistersinger"-Vorspiel, Liszts Ungarische No. 1, Alexander Ritters „Olafs Hochzeitreigen" und brachte es bei unserem kühlen Publikum, das nach Meinung erfahrener Künstler während der Konzerte von Anfang bis Ende auf den Händen sitzt, zu einem Dutzend Hervorrufe. Als Sängerin hatte er die hier bestens bekannte Elena Gerhardt mitgebracht, die in Gesängen von Marcello, Gluck und Schubert ideale Leistungen bot. Die Künstlerklause, der größte musikalische Verein am Orte bringt in seinen sieben Winterkonzerten stets Wertvolles der klassischen und modernen Musik und verpflichtet sich dazu als Dirigenten namhafte Persönlichkeiten wie: Ferdinand Meister-Nürnberg; Hans Sitt und Hans Winderstein, Leipzig; Dr. Fritz Stein, Jena. Als Solisten wirkten mit: Die drei Schwestern Brünner aus Wien: Terzette und Klaviersoli, Joan Manén und Adolf Schiering: Violine, Hans Meyer: Viola, als Gesangssolisten: Grete Merrem, Ilse Helling, Felicia Kaschowska, die mit dem Liebestod aus „Tristan" eine hervorragende Leistung bot. Das Schönste gab aber Johannes Messchaert in einem Liederabend mit dem vortrefflichen Robert Kahn am Klavier. Der städtische Kirchenchor (Kantor P. Börner) wagte sich mit viel Glück an Taubmanns „Deutsche Messe" und an eine Uraufführung von Karg-Elerts sechssätziger doppelchöriger Kantate: „Schmückt das Fest mit Maien". Organist Wähler gab vier Orgelabende und Organist Schubart einen Bach-Abend, der viel schönes Unbekanntes brachte. Im Männergesangverein gab es zwei Uraufführungen einheimischer Talente: „Die Schlacht" nach Schillers Gedicht von E. Rödger und „Liebesfeier" nach Klopstocks Ode von E. A. Molnar, für Männerchor, Soli und Orchester. Oscar Ehrlich

BROMBERG: Arnold Schattschneider führte auf, teils neu für Bromberg, teils in Uraufführung: Ertel „Wallfahrt nach Kevlaar" (gequälte Musik); Scharwenka's wertvolles Streichquartett op. 117; Fr. Kochs „Sintflut" (s. Heft 14 der „Musik"); Händel's „Samson" (Chrysander); Schilling's interessantes „Pfeifertag"-Vorspiel und Gernsheims mehr gelehrte Ouvertüre „Zu einem Drama". — Der hiesige Pianist Camillo Schuster erwies sich als temperamentvoller Begleiter und (mit Bach) als formal-sicherer Solist. — Die Orchestervereinigung (Dirigenten Hendreich und v. d. Dovenmühle) brachte Schuberts C-dur Symphonie, Dvořák's „Aus der neuen Welt", ferner Eroica, Ouvertüre „Benvenuto Cellini", Goldmarks „Sakuntala"-Ouvertüre, Woyrsch's Vorspiel zu Dantes „Gött-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

liche Komödie“ (wertvoll) und Ertels höchst interessante „Nächtliche Heerschau“. — Hermann Brause, als Sänger sonst nicht bedeutend, gestaltete Goethe-Schuberts „Prometheus“ wundervoll. — Die stimmgewaltigen und kunstvollen, aber geschmack- und seelenlosen Vorträge von Margarete Ober fanden geteilte Aufnahme. — J. von Raatz-Brockmann (Bariton) gefiel als guter Lyriker. — Des Schumann-Trios abgeklärte Kunst fesselte wie immer; insbesondere mit Rubinsteins famosem Trio B. — Einen herrlichen Abend boten Clara Senius-Erler und Hjalmar Arlberg. — Sehr gefielen ferner Alfred Wittenberg, Hertha Dehmlow und Frida Kwast-Hodapp. Willi Wellmann

GIESSEN: Das Konzertjahr 1910/11 hatte unter Krisen zu leiden, die in erster Linie freilich mehr das materielle Fazit des Konzertvereins berührten. Freilich war man schließlich genötigt, das zweite der alljährlichen Chorkonzerte lediglich mit Klavierbegleitung auszuführen, weil keinerlei Mittel mehr zur Verfügung gestanden hätten, um ein Orchester zu honorieren. Der Konzertverein brachte seine zehn Abonnementskonzerte wie alljährlich mit künstlerisch bestem Ergebnis. Von Solisten seien besonders hervorgehoben Anna Kaempfert, Susanne Dessoir und Bruno Hinze-Reinhold mit einem prächtigen Liederabend, zu dem der Pianist einige edel gespielte Soli (u. a. Wandererphantasie und Liszt) beisteuerte, ferner Gustav Havemann, Willy Rehberg, Hugo Heermann. Unser Trio (Trautmann, Rebner, Hegar), zum Teil im Verein mit Walter Dawison und Josef Natterer, steht schon heute den besten Kammermusikvereinigungen zur Seite und schenkte uns köstliche musikalische Genüsse. Zu einem dieser Abende steuerten Karl Hallwachs und Frieda Hallwachs-Zerny eine größere Zahl eigener Kompositionen (Lieder) bei. In einem eigenen Abend besuchte uns auch wieder Max Reger, der zusammen mit Prof. Gustav Trautmann wundervoll auf zwei Klavieren spielte und Frau Fischer-Maretzki zu einer Anzahl seiner Lieder begleitete. Unter den Solisten der Choraufführungen taten sich hervor: Otto Schwendy, Alfred Stephani, Gertrud Geyersbach, Frau Schmidt-Illing und Anton Kohmann. Unter den aufgeführten Werken stehen voran Beethovens IV. und V. Symphonie, Händels „Judas Maccabäus“, Liszts „Glocken des Straßburger Münsters“ und Wolf-Ferrari's „La vita nuova“. Das Orchester des Frankfurter Palmengartens, verstärkt durch weitere Künstler, ist des höchsten Lobes wert. Weit über allem aber stehen die Leistungen des Universitätsmusikdirektors Gustav Trautmann, der die Fähigkeit hat, Chor und Orchester in kürzester Zeit zu nahezu vollendeten Aufführungen der schwierigsten Werke zu führen. C. Spohr

HAGEN i. W.: Das erstaunliche künstlerische Werden und Aufblühen unserer Stadt ist in der Hauptsache der unermüdlichen, energievollen Arbeit Robert Laugs' zu verdanken. In den sechs Konzerten der Konzertgesellschaft, teils Orchester-, teils Choraufführungen, hörten wir einen Gluck-Bach-Beethoven-Abend mit dem Meistersänger Felix v. Kraus als Solisten (Kreuzstabkantate von Bach und Lieder). Georg Schumanns Oratorium „Ruth“ kam zu einer höchst wirkungsvollen Darstellung mit trefflichen Gesangssolisten, Hugo Kauns Zweite Symphonie machte wenig Eindruck, Felix Woyrschs „Drei Böcklin-Phantasieen“ erfuhren hier ihre erste Aufführung nach der Altonaer Uraufführung durch den Komponisten. Strauß' „Tod und Verklärung“, Tschaikowsky's „Fünfte“, Scheinpflugs prächtige „Lustspiel-Ouvertüre“ und Dukas' geistreicher „Zauberlehrling“ kamen sämtlich zu einer vorzüglich ausgefeilten Ausführung unter Laugs. Gelegentlich einer Schumann-Feier erklangen dessen d-moll Symphonie und „Paradies und Peri“ mit hiesigen und auswärtigen Solisten. Otto Voß aus Heidelberg bot mit Saint-Saëns' c-moll Konzert und Liszts „Totentanz-Paraphrase“ Proben einer ungewöhnlichen Virtuosität. Der a cappella Chor des Städtischen Gesangvereins erfreute durch einige ältere italienische und deutsche Madrigale. Der Palmsonntag brachte Bachs Johannespassion, in der sich besonders George A. Walter (Evangelist) und Alfred Stephani (Jesus) hervortaten. Die Chorleistung stand auf bedeutender Höhe. Das Programm der sechs Städtischen Symphoniekonzerte verzeichnete u. a. einen „Alte Meister“ betitelten Abend, der einige Raritäten enthielt: z. B. Vivaldi's Konzert für vier Violinen, Streichorchester und Cembalo, Dittersdorfs köstliche E-dur Symphonie, dann Bachs Fünftes Brandenburgisches Konzert, Gluck-Mottls Ballet-Suite usw. An den folgenden Abenden hörten wir: Dvořák's Symphonie „Aus der Neuen Welt“, eine Ballade von E. E. Taubert und Sibelius' „Schwan von Tuonela“. Mit Sgambati's g-moll Konzert und einigen Soli stellte sich die Münchener Pianistin Erika von Binzer vor. Starke Eindrücke hinterließ eine nahezu mustergültige Aufführung von Liszts „Faust“-Symphonie, in der sich der Männerchor ganz besonders bewährte. Helene Zimmermann (Berlin) verschaffte sich mit Saint-Saëns' g-moll Konzert und Klavierstücken von Liszt berechtigte Anerkennung. Bruckners Dritte Symphonie d-moll, Paul Juons „Wächterweise“ und Strauß' „Aus Italien“ füllten das Programm eines weiteren Abends, an dem die talentvolle Lotte Ackers ein c-moll Konzert von Tor Aulin und La Folia von Corelli geigte. Eine bemerkenswerte Pianistin lernten wir in Celeste Chop-Groeneveld kennen, die Kauns sprödem es-moll Konzert und Liszts Es-dur Konzert geistig und technisch vollkommen gerecht wurde. Erica Hehemann sang mit klangvollem Sopran Strauß' „Verführung“ und Wolfs „Weylas Gesang“. Im letzten dieser Konzerte wirkten solistisch ausschließlich hiesige Künstler: die Herren Anton Schoenmaker (Violinkonzert von Tschaikowsky), Lucian Horwitz (Cellokonzert von Saint-Saëns) und Toni von der Way (Arie von Bruch). Im übrigen gab es noch Borodin's „Steppenskizze“, Schumanns Manfred-Ouvertüre und Dvořák's „Waldtaube“. Die von Laugs veranstalteten vier Kammermusik-Konzerte führten das Fitzner-Quartett, das Rebner-Quartett, das Ševčik-Quartett und das Rheinische Trio nach Hagen. Als Gesangssolisten traten die Damen Elisabeth Bohn, Frau Wolter-Pieper, Frau Dr. Winkhaus und Toni von der Way, letztere mit acht neuen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Liedern von Martin Friedland, erfolgreich hervor. An einem außerordentlichen Abend besuchten uns Erika Wedekind und der Pianist Heinrich Lutter gemeinsam. Ein Wagner-Konzert mit Bruchstücken aus dem „Ring" und aus den „Meistersingern" fand bei verstärktem Orchester und ersten Solisten (Olga Bieselly und Adolf Löltgen) begeisterte Aufnahme. Der städtische Kapellmeister Hans Pelz veranstaltete allwöchentlich gut besuchte populäre Symphoniekonzerte. Martin Friedland

HELSINGFORS: Die fünf Symphoniekonzerte der Philharmonischen Gesellschaft (Robert Kajanus) brachten Symphonieen von Schubert, Haydn, Scriabin (E-dur, neu), Mozart, Beethoven und Sibelius. Solisten waren Carl Flesch (Violine), Frau Debogis (Gesang) und Rachmaninow (sein Klavier-Konzert No. 2, neu). — Den Höhepunkt der Saison bildeten zwei Kompositionskonzerte von Jean Sibelius und Toivo Kuula, wobei ausschließlich neue Werke zur Aufführung kamen. Man wurde frappiert von dem neuen Stile, den Sibelius in seiner Vierten Symphonie entwickelt. Seine symphonische Phantasie „Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang", breit und wirkungsvoll, gehört zu dem besten, was er geschaffen. In „Präludium und Fuge für Orchester" und in „Sklavensohn" für Chor, Soli und Orchester legte Kuula eine reiche Phantasie und hochentwickelte Technik an den Tag. Von einheimischen Novitäten sind ferner hervorzuheben Robert Kajanus' kraftvolle Kantate für Chor, Solo und Orchester, sowie Erkki Melartin's feinsinnige symphonische Dichtung „Traumvision". — Noch sind zu erwähnen Schnéevoigt's sieben Orchesterabende sowie Solistenkonzerte von Backhaus, Friedman (Klavier), Forsell, Aino Ackté und Maikki Järnefelt (Gesang). Axel von Kothen

AUS DER PFALZ: **Kaiserslautern:** Dem 11. Sängerfest gab der Musikverein (August Pfeiffer) das Gepräge. Der Männerchor (etwa 1500 Stimmen) sang mehrere a cappella-Werke, dann unter Leitung der betr. Komponisten: „Bonifazius" von Zöllner, „Das Grab im Busento" von Wendel, „Der Troubadour" und „Am Siegfriedsbrunnen" von Volbach. Pfeiffers vornehm gestaltete „Frühlings-Ouvertüre" (Uraufführung) eröffnete das Fest, dessen sämtlichen Veranstaltungen als Protektor Prinz Rupprecht von Bayern anwohnte. Solisten waren Frau Schauer-Bergmann und Adolf Müller. Ferner führte der Musikverein u. a. auf: „Nordische Sommernacht" von Fr. Mikorey, „Normannen-Abschied" von Kaun und gemeinsam mit dem Cäcilien-Verein (Pfeiffer) in außerordentlich hoch zu bewertender Weise Bachs „Matthäus"-Passion. Der „Männerchor" (Dirigent Großmüller) brachte moderne und ältere Chorwerke zur Aufführung. **Neustadt:** Der „Liedertafel-Cäcilien-Verein" (Dirigent Hafgren) verzeichnet u. a. eine Aufführung von „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann, der „Festhymne" von Lorenz, dann zahlreiche Kammermusikkonzerte durch Lehrkräfte des Konservatoriums. **Frankenthal:** Der Cäcilien-Verein (A. Berg) brachte Glucks „Iphigenie auf Tauris", der Liederkranz (Dirigent Schmitt) Seyffardts „Aus Deutschlands großer Zeit" zur Aufführung; viel Verdienst erwarb sich die neue „Kammermusik-Vereinigung" (Mayer-Caspar-Leucht), die sich mit vier Abenden vorteilhaft einführte. „Musikverein" **Pirmasens** (Fr. Schörry) und „Männergesangverein" **Zweibrücken** (Dirigent Ott) setzten zumeist im Dienste des Männerchors ihre gemeinsame Arbeit erfolgreich fort. Die Cäcilien-Vereine **Landau** (Dirigent Walter) und **Zweibrücken** (Dirigent Bensch) brachten gute Aufführungen von Liszts „Elisabeth". **Ludwigshafen:** Der „Verein für klassische Kirchenmusik" (Dirigent Bieling) führte das Weihnachtsoratorium von Schütz auf. **Speyer:** Der Liedertafel-Cäcilien-Verein (Dirigent Stahl) veranstaltete fünf Konzerte, in denen Kammermusik und größere Chorwerke mit Orchester von Brahms, Bruckner, Händel u. a. zu Gehör kamen; ebenso gab die „Fidelia" fünf Aufführungen (u. a. vom Reform-Streichquartett Ritter und eine Lisztfeier mit Prof. Kellermann und Kellner). — Solistenkonzerte (Friedberg, Lamond, Kellner, Schabbel-Zoder, Milly Hagemann, Margarete Cloß, Emil Pinks, Ernst Riemann, Troitzsch, Otto Wolf, Lilly Hafgren, Brodersen, Ruoff usw.) fanden ebenfalls in den genannten Städten statt. Karl Aug. Krauß

REVAL: Ein erhebliches und betrübliches Nachlassen der musikalischen Produktion speziell soweit sie die Konzerte auswärtige Künstler anbetrifft, mußte in der verflossenen Saison leider konstatiert werden. Das für ernste musikalische Genüsse empfängliche Publikum unserer Stadt — im wesentlichen das deutsche — geht numerisch zurück, wird außerdem durch ernste national-kulturelle Verpflichtungen in jeder Hinsicht immer mehr belastet. So ist denn auch bei Darbietungen ersten Ranges ein vollbesetzter Saal kaum mehr zu erzielen. Als Höhepunkte der Saison wären zu bezeichnen: ein Kammermusikabend des Sevcik-Quartetts, das mit entzückender Vollendung der Technik und jeden Wunsch befriedigendem Temperament musizierte, ein Klavierabend von Conrad Ansorge, dessen starkes Künsterprofil erstmalig bei uns auftauchte, und ein Liederabend der stimmgewaltigen Julia Culp. Viel Schönes bot auch das geigende Ehepaar Petschnikoff, wenn auch Alexander Petschnikoff tonlich wohl nicht alle Erwartungen erfüllte. Gern gehört wurden ferner Hermann und Genia Grevesmühl (Violine und Klavier) und Sven Scholander, der sich diesmal in seiner Tochter Lisa eine schätzbare Bundesgenossin mitgebracht hatte. Von den Pianisten war nächst Ansorge der exotisch-nervöse Gottfried Galston eine interessante Neuerscheinung, während Josef Sliwinski den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht — leider in doppeltem Sinne zu verstehen — darstellte. — Von den in der Zahl gegen früher besonders reduzierten Liederabenden soll noch der des geschmackvollen und vorzüglich geschulten, durch allzu zartes stimmliches Material aber mitunter behinderten Baritonisten William Pitt-Chatham hervorgehoben sein. Von den Konzerten der Vereine sei eine namentlich durch vorzügliche Solisten (Tilia Hill, Maria Seret, auch trotz Wunderlichkeiten in der Stimmbildung Richard Jungbluth) hervorragende Aufführung des Nikolaivereins (Dirigent C. Türnpu) genannt. Der Kammermusikverein (unter Alfred Kirsch-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

feldts Leitung) brachte u. a. Neuheiten von Brahms und Sinigaglia und gab zum Besten einer in Petersburg eröffneten Sammlung für ein Tschaikowsky-Denkmal ein Konzert mit der Streicherserenade Tschaikowskys, dessen Reinertrag als erste Spende überhaupt für diesen Zweck zur Verfügung gestellt wurde. — Erwähnt sei noch kurz, daß im Sommer 1910 ein estnisches Musikfest stattfand, das sich indessen mehr durch Massenaufgebote an Sängern und Bläserchören, als durch reife Kunstleistungen auszeichnete. Otto Greiffenhagen

TSINGTAU (Kiautschou): Als Nachzügler auf musikalischem Gebiete erschienen im Juni ein Orgelkonzert und das XV. Konzert des Vereins für Kunst und Wissenschaft. Im ersteren zeigte der neue Organist der (evangelischen) Christuskirche Willy Werner sich als tüchtigen Beherrscher der nicht umfangreichen, aber gut disponierten Orgel. Namentlich Bachs Toccata und Fuge in c-moll erweckte den Wunsch nach Einführung regelmäßiger Orgel-Vortrags-Abende. Das Programm enthielt im übrigen unter anderem dall Abacos schöne Trio-Sonate No. 1 und Lieder (Frau von Pape). Der Verein für Kunst und Wissenschaft brachte im ersten Teile (unter Leitung des Unterzeichneten) Mendelssohns jugendfrische Erste Walpurgisnacht (Solisten: Emmy Momber und die Herren Mrowka, Berger und Dietrich). Im zweiten Teile erfuhr die bereits 1908 mit Erfolg aufgeführte „Verlobung bei der Laterne“ unter O. K. Willes Leitung eine flotte Wiederholung. Die Solopartieen lagen in den Händen der Damen Wille, Schindewolf und Rudolph sowie des Herrn Hammer, der bewies, daß er als Operettentenor ebenso verwendbar ist wie als Joseph (von Méhul).

Dr. Georg Crusen

WEIMAR: Der Wonnemonat ließ die Konzertsaison so allmählich ausklingen. Im Hoftheater kamen unter Raabes großzügiger Leitung Beethovens „Neunte“ und der 13. Psalm von Liszt zum Besten der Pensionskasse für Witwen und Waisen verstorbener Hofkapellmitglieder vor einem diesmal erfreulicherweise ausverkauften Haus zur wohlgelungenen Aufführung. Nicht endenwollender Beifall wurde dem Dirigenten sowie den Solisten (Ucko, Tolli, Haberl und Strathmann) gezollt. — Unser beliebter Vortragsmeister R. Gmür veranstaltete einen Balladenabend (Loewe) unter der klavieristischen Mitwirkung Grümmers. Beide Künstler wurden mit Recht gefeiert. — Die Pianistin Muehl-Reitsch konnte wenig befriedigen, um so mehr jedoch der an diesem Abend mitwirkende Bariton Julius vom Scheidt. — Außerdem ist noch eine wohlgelungene Liszt-Feier der Großherzoglichen Musikschule zu registrieren.

Carl Rorich

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den Aufsatz von Adolf Chybinski über die jüngste polnische Orchestermusik, der die erste zusammenfassende Arbeit über diesen Gegenstand darstellt, illustrieren wir durch die Porträts fünf bedeutender Jungpolen: Siegmund Noskowski (1846—1909), Mieczyslaw Karlowicz (1876—1909), Gregor Fitelberg (geb. 1879), Ludomir Rózycki (geb. 1883) und Karl Szymanowski (geb. 1883).

Zum Artikel Jan Löwenbachs gehört das Bildnis von Vitězslav Novák, nach einer lebensvollen Lithographie von Josef T. Blažek.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





X. 22

SIEGMUND NOSKOWSKI
(1846—1909)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



MIECZYSLAW KARLOWICZ
(1876—1909)

X. 22

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



GREGOR FITELBERG



X. 22

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

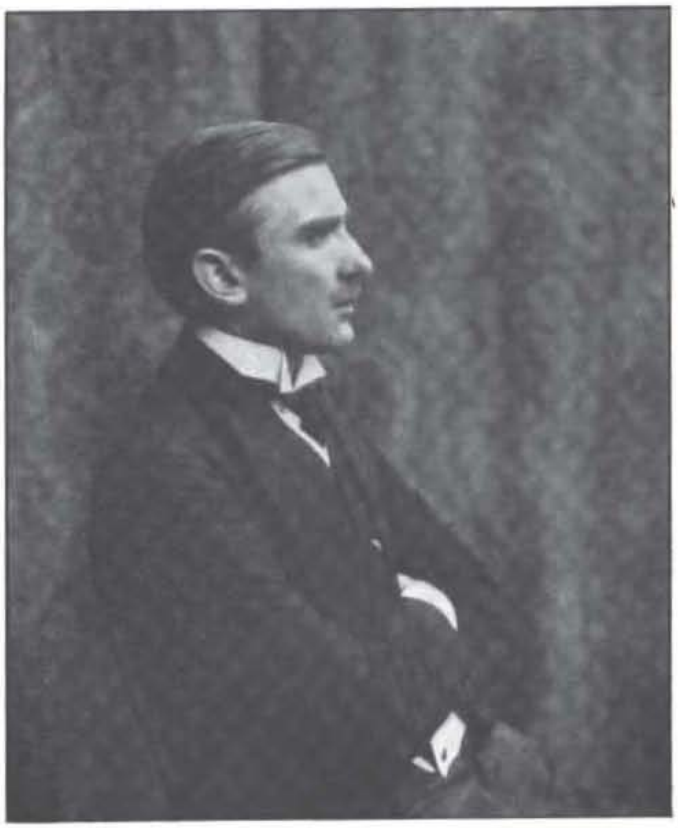


LUDOMIR RÓŻYCKI

X. 22

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





KARL SZYMANOWSKI

X. 22

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





X. 22

VITĚZSLAV NOVÁK
Nach einer Lithographie von J. T. Blažek

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Das Höchste der Kunst ist überall nicht für den Künstler und Kunstkenner ausschließlich da, sondern für den Menschen.

Moritz Hauptmann

X. JAHR 1910/1911 HEFT 23

Erstes Septemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Prof. Dr. Wilhelm Altmann
Antonin Dvořák
im Verkehr mit seinem Verleger Fritz Simrock
Ein Beitrag zur Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung seiner Werke. I.

Carl Hagemann
Bayreuth 1911

Carl Fuchs
Waldoper in Zoppot

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ANTONIN DVOŘÁK IM VERKEHR MIT SEINEM VERLEGER FRITZ SIMROCK

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER ENTSTEHUNG UND VERÖFFENTLICHUNG SEINER WERKE

von Prof. Dr. Wilhelm Altmann-Berlin



ie Liszt so ist auch Brahms stets für talentvolle Musiker eingetreten und hat sie nach Kräften unterstützt. Ganz besonders viel verdankt dem großen deutschen Meister der Böhme Antonin Dvořák: dieser ist von Brahms geradezu entdeckt worden und wäre, wenn er durch ihn nicht mit dem Verleger Fritz Simrock bekannt geworden, wahrscheinlich nicht zu seiner nachmaligen internationalen Berühmtheit gelangt.

Dvořák (geb. 8. September 1841) hatte, während er das Fleischerhandwerk erlernte, sich autodidaktisch musikalisch beschäftigt, war dann auf der sogenannten Orgelschule in Prag gewesen und saß seit 1862 als Bratschist im Prager tschechischen Theater. Seitdem er 1873 mit einem von ihm komponierten Hymnus „Die Erben des weißen Berges" besonderen Erfolg gehabt hatte, warf er sich immer mehr auf eigenes Schaffen und schrieb große und kleine Werke, ohne Aussicht zu haben, daß erstere je gedruckt würden. Er war froh, wenn einer der Prager Verleger ihm ein Liederheft einmal druckte, natürlich ohne ein Honorar zu zahlen. Dabei befand er sich in durchaus ärmlichen Verhältnissen.

Im Vertrauen auf seine künstlerischen Fähigkeiten bewarb er sich 1875 mit einer Symphonie in F-dur (erst 1888 veröffentlicht) um das 1863 von dem österreichischen Unterrichtsministerium ins Leben gerufene Staatsstipendium für talentvolle Musiker und erhielt dies auch wiederholt. In der Kommission, die dieses Stipendium zu vergeben hatte, saß auch Johannes Brahms. Als Dvořák 1877 sich wieder um diese Unterstützung bewarb, empfing der sonst so gestrenge Zensor einen so guten Eindruck von der eingereichten Komposition, daß er an den Komponisten folgenden, mir von Herrn Max Kalbeck freundlichst zur Verfügung gestellten Brief schrieb, dessen Datum wohl annähernd dasselbe wie in dem im Anschluß daran mitgeteilten Briefe von Brahms an seinen Verleger Simrock sein dürfte:

„Sehr geehrter Herr,

Erlauben Sie, daß ich in aller Kürze Ihnen danke für Ihre Zeilen und manche Freude, die Sie mir durch Ihre übersandten Werke machten.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich habe mir erlaubt, über dieselben, zunächst über die ‚Duetten' an Herrn Fritz Simrock (Berlin W. Friedrichstraße 171) zu schreiben.

Dem Titel nach scheinen mir die ‚Duette' noch Ihr Eigentum zu sein. In dem Fall könnten Sie sie also Herrn S. verkaufen. Nur müßte freilich für eine gute deutsche Uebersetzung gesorgt werden. Wissen Sie dafür Rat? Stehen nicht etwa manche der Lieder in Josef Wenzigs ‚Märchenschatz' (Leipzig, G. Senf 1866)?

Kennen Sie Herrn Dr. Siegfried Kapper dort, und würde der vielleicht eine Uebersetzung besorgen?

Jedenfalls möchte ich Sie bitten, dies nicht zu übereilen, damit dadurch nicht dem Werk geschadet wird. Einstweilen mögen Sie vielleicht das Heft an Herrn S. zur Ansicht schicken? Dann macht sich das Weitere.

Verzeihen Sie für heute die Eile; ich wollte aber nicht gern die Sache verschieben. Hoffentlich höre ich Weiteres und Gutes.

In ausgezeichneter Hochachtung

sehr ergeben

Wien IV, Karlsgasse 9. J. Brahms."

Gleichzeitig schrieb Brahms an seinen Verleger und Freund Fritz Simrock in Berlin:

[Wien[1]) 12. Dezember 1877]

„Lieber S.

Bei Gelegenheit des Staatsstipendiums freue ich mich auch schon mehrere Jahre über Sachen von Anton Dvořák (spr. Dworschak) aus Prag. Dies Jahr nun schickt er unter anderen ein Heft (10) ‚Duette für 2 Soprane mit Pf.', das mir gar zu hübsch und praktisch für den Verlag vorkommt. Er scheint das Heft auf eigene Kosten haben drucken zu lassen. Titel und leider auch die Texte sind bloß böhmisch. Ich veranlaßte ihn, Ihnen die Lieder zu schicken! Wenn Sie sie durchspielen, werden Sie sich wie ich darüber freuen und als Verleger sich über das Pikante besonders freuen. Nur müßte sehr vernünftig für eine sehr gute Uebersetzung gesorgt werden! Vielleicht sind manche der Texte bereits von (dem kürzlich verstorbenen) Wenzig übersetzt. Sonst wäre vielleicht Dr. Siegfried Kapper in Prag dafür zu haben. Dvořák hat alles Mögliche geschrieben, Opern (böhmische), Sinfonien, Quartette, Klaviersachen. Jedenfalls ist er ein sehr talentvoller Mensch. Nebenbei arm! Und bitte ich das zu bedenken! Die ‚Duette' werden Ihnen einleuchten und können ‚ein guter Artikel' werden. Die Adresse ist: Prag, Kornthorgasse No. 10, II . . .

Bestens

Ihr

J. Br."

Die Folge dieses Briefes war, daß diese 10 Duette unter dem Titel „Klänge aus Mähren" als op. 38 im Verlag N. Simrock in Berlin im Jahre 1878 erschienen, und daß der Name Antonin Dvořák nun zum ersten Male in das von der Firma Fr. Hofmeister herausgegebene „Jahres-

[1]) Datum vom Empfänger hinzugefügt. Hierzu bemerkt Herr Kalbeck, daß ihm dieser und die folgenden Brahms-Briefe erst kürzlich bekannt geworden sind, und daß er in seiner Brahms-Biographie (III 1, S. 154 f.), auf Mitteilungen der Angehörigen Dvořáks gestützt, abweichende Daten angegeben hat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verzeichnis der in Deutschland veröffentlichten Musikalien" Aufnahme fand, aus dem er dann sobald nicht verschwinden sollte. Aber Brahms interessierte sich so sehr für Dvořák, daß er ihn in weitere Geschäftsverbindung mit Simrock bringen wollte. An diesen richtete er daher [am 5. April 1878] folgende Zeilen:

„Lieber S.

Ich fahre in den nächsten Tagen mit Billroth und Goldmark gen Italien. Vermutlich hänge ich mich oder bleibe ich hängen in Dörtschoch am See — wenn's in Italien zu heiß wird. Ich würde Ihnen nicht einmal das geschrieben haben, wenn ich nicht an Dvořák dächte.

Ich weiß nicht, was Sie weiter mit dem Mann riskieren wollen. Ich habe auch keine Idee vom Geschäft, und wie größere Sachen eigentlich Interesse finden. Ich empfehle auch nicht gern, weil ich doch nur meine Augen und Ohren habe, und diese ganz eigen sind. Vielleicht lassen Sie sich, wenn Sie überhaupt an Weiteres denken, zwei Streichquartette in Dur und Moll von ihm kommen und lassen sie sich vorspielen. Das Beste, was ein Musiker haben muß, hat Dvořák und ist auch in diesen Stücken. Ich selbst bin ein arger Philister — würde auch meine eigenen Sachen aus Liebhaberei herausgeben.

Kurz, ich mag nicht gern mehr sagen als D. im Allgemeinen empfehlen. Im Uebrigen haben Sie ja auch Ihre Ohren und Geschäftskenntnis, was doch auch mitredet . . .

Im Uebrigen wünsche wohl zu leben und bitte schön zu grüßen!

Ihr

J. Br."

Natürlich ließ sich nun Simrock noch eine Anzahl Kompositionen von Dvořák[1]) schicken und suchte ihn 1879 in Prag persönlich auf. Dieser Besuch legte den Grund zu dem freundschaftlichen Verhältnis beider, das in der Folge des öfteren durch gegenseitige Besuche oder Zusammenkünfte vor allem in Karlsbad und Berlin immer wieder neu befestigt wurde. Da

---

[1]) Ein Zeugnis von dem nachhaltigen Interesse, das Brahms an Dvořák genommen hat, ist auch sein mir von Herrn Max Kalbeck freundlichst zur Verfügung gestellter Brief vom Oktober 1879, der lautet:

„Geehrtester Herr,

Ich möchte Ihnen nur in aller Kürze sagen, daß Sie sich durch stattgehabte Proben Ihrer neueren Werke die Sympathieen der hiesigen Musiker in ganz besonderem Maaße erworben haben.

So gestern bei Hellmesberger durch ‚Sextett' [op. 48] und ‚Quartett' [op. 51]. Hr. Hellmesberger hat nun den lebhaften Wunsch, Ihre zwei früheren ‚Quartette' [op. 16 und 34] durchspielen zu können, da diesmal nicht, wie bei früherer Gelegenheit, seine Programme bereits festgesetzt sind.

Falls Sie nun Part. u. Stimmen entbehren könnten, sind Sie vielleicht so freundlich sie an H. zu schicken?

Mit bestem Gruß Ihr sehr ergebener

J. Brahms."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bei diesen Zusammenkünften sehr viele Geschäfte mündlich erledigt worden sind, weist die Korrespondenz[1]) zwischen Dvořák und Simrock, die den folgenden Ausführungen zugrunde liegt, Lücken auf. Sie enthält aber so vieles, was uns auch den Menschen Dvořák näherbringt, daß ihre hier natürlich nur auszugsweise erfolgende Veröffentlichung sicherlich dem sich ständig mehrenden Kreise der Dvořák-Verehrer sehr willkommen sein wird.

Simrock schloß auch mit Dvořák einen Vertrag ab, der ihm das Vorkaufsrecht an dessen Kompositionen sicherte. Diese waren aber in solch großer Anzahl bereits vorhanden, daß Simrock bereits am 17. März 1879 den so fleißigen Komponisten wegen seiner Kammermusikwerke und Lieder aus früherer Periode an den Berliner Verleger Schlesinger und die Leipziger Rob. Forberg, C. F. W. Siegel, Fr. Kistner und Fr. Hofmeister verwies, die auch sämtlich, mit Ausnahme von Forberg und Siegel, einige Werke Dvořáks übernahmen. Auch die Firma Ed. Bote & G. Bock in Berlin hatte bereits im Jahre 1879, in dem bei Simrock damals die Opera 6, 7, 11, 20, 37, 44, 49 und 51 herauskamen, seine Werke 22, 26, 35, 36 und 42 verlegt. Im Jahre 1880 ließ dann Simrock die Werke 47, 54, 55, 56 und 57 folgen, über die keine Korrespondenz vorliegt.

Der erste mir zugängliche Brief Dvořáks an seinen Verleger ist vom 4. Mai 1881; er wünscht darin, daß seine erste Symphonie op. 60 der Prager Tonkünstlersozietät, an deren Stelle jedoch schließlich Hans Richter gesetzt wurde, gewidmet würde, und schreibt dabei:

„Es wäre mir sehr lieb, wenn Sie die Reise nach Karlsbad über Prag machen; wir könnten die ‚Sinfonie' desto besser durchspielen . . ."

Bald darauf (18. Mai 1881) macht er seinem Verleger, der mittlerweile bereits nach Karlsbad gelangt war, ohne Prag berührt zu haben, folgende wichtige Mitteilung:

„Es bietet sich mir von Wien aus die beste Gelegenheit, meine [!] Oper ‚Der Bauer ein Schelm', die diesen Herbst im Ringtheater[2]) aufgeführt wird, daß dieselbe auch nun im Druck erscheint. Eine Wiener Firma will von mir die Oper erwerben, und zwar unter sehr günstigen Bedingungen, und sofort drucken lassen.

„Sie werden wohl auch mit mir die Ansicht teilen, daß mir daran sehr viel liegt, wenn ich gerade mit dieser kleinen Oper, von der ich mir auch Erfolg verspreche, in die Öffentlichkeit trete, und so will ich bei Ihnen nachfragen, ob Sie damit einverstanden sind und ob Sie vielleicht auch selbst die Oper von mir nicht nehmen, nachdem schon die Ouvertüre [als op. 37 im Jahre 1879] bei Ihnen erschienen ist.

---

[1]) Für die Überlassung dieser Briefe beehre ich mich den Vertretern der G. m. b. H. N. Simrock, Herrn Regierungsrat a. D. Chreszinski und Herrn W. Graf, auch an dieser Stelle verbindlichst zu danken.

[2]) Dazu kam es aber nicht. Der Text dieser zweiaktigen komischen Oper, die 1877 im tschechischen National-Theater in Prag erstmalig aufgeführt worden war, stammte von T. O. Vesely und war von Em. Züngel ins Deutsche übertragen worden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Im andern Falle müßte ich eine neue Ouvertüre oder ein kurzes Vorspiel schreiben, und auch müßte vielleicht der Titel geändert werden ..."

Diesen Brief erhielt Simrock am 19. Mai in Karlsbad und erklärte sich sofort zur Verlagsübernahme der Oper „Der Bauer ein Schelm" bereit.

Am 21. Mai schreibt dann Dvořák:

„Ich komme also Montag Vormittag nach Carlsbad ... Die ‚Sinfonie' [in D-dur] nehme ich jedenfalls mit, der Klavierauszug der Oper fehlt mir jedoch; die Partitur kann ich auch nicht mitnehmen, da sie gegenwärtig für Direktor Jauner abgeschrieben wird und ich die Kopisten nicht aufhalten kann."

Ein Brief Dvořáks vom 8. Juni betrifft Simrocks bevorstehenden Besuch in Prag; dieser wünschte am 28. Juni die umgehende Zusendung der D-dur Symphonie und des Klavierauszuges von „Der Bauer ein Schelm", um schleunigst an deren Drucklegung gehen zu können. Er unternahm auch eine Neuausgabe des ersten bei ihm erschienenen Dvořákschen Werkes, der „Klänge aus Mähren" op. 32. Darauf bezieht sich, was der Komponist am 30. Oktober schreibt:

„Die ‚Duette' mit böhmischem Text werden Sie doch wohl schon vorige Woche bekommen haben."

Er fügt noch hinzu:

„Auf das Titelblatt der ‚Sinfonie' muß noch die Dedikation kommen: Herrn Richter gewidmet."

Simrock regte an, daß die 1881 edierten „Legenden" für Klavier zu 4 Händen op. 59 instrumentiert würden.

Am 1. November schreibt dazu Dvořák:

„Ich werde die ‚Legenden' in Angriff nehmen, bis ich nur das ‚Streichquartett für Hellmesberger fertig gemacht habe. Am 15. Dezember ist die Aufführung, und darf ich also die Sache nicht verzögern.

„Der Klavierauszug von ‚Dickschädel' wird bald fertig. Ich schicke ihn sofort.

„Für die meinem Vater erwiesene Gefälligkeit danke ich Ihnen herzlich; nur bitte ich Sie nochmals, in Briefen, die Sie an mich schicken, nie eine Erwähnung davon zu machen."

Das in diesem Briefe erwähnte Streichquartett ist das in C-dur op. 61, von dem noch öfter die Rede sein wird. „Die Dickschädel" ist der Titel der einaktigen komischen Oper, die noch vor dem „Bauer ein Schelm" 1874 komponiert war und in demselben Jahre wie dieser, nämlich 1882, von Simrock im Klavierauszug herausgegeben wurde, nachdem das Werk (Text von Dr. Jos. Stolba, übersetzt von Em. Züngel) erst in diesem Jahre erstmalig in Prag in Szene gegangen war. Mittlerweile war das „Stabat mater" op. 58 erschienen. Am 11. November schreibt Dvořák hochbeglückt:

„Schönsten Dank für die prachtvolle Partitur des ‚Stabat [mater]'. Der Text (böhm.) ist ganz genau corrigiert ...

„Heute erhielt ich von Wien von [Rudolf] Weinwurm, Direktor des Akademischen Gesangvereins, einen Brief, worin er sich in außerordentlich günstiger Weise über

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das ‚Stabat' ausspricht. Ob das Werk in Wien gemacht wird, darüber wird er mir nächstens schreiben.

„Auf die Instrumentierung der ‚Legenden' freue ich mich sehr, und soll alles bald fertig sein. Die ‚Dickschädel' kommen auch bald."

Der folgende Brief ergänzt die Nachrichten über die Instrumentation der „Legenden" und legt Zeugnis ab von der großen Verehrung, mit der Dvořák an Brahms hing; er schreibt nämlich am 19. November 1881:

„Ich bin seit paar Tagen wieder am [l] Lande. Es ist mein Lieblingsort Vysoka [bei Příbram] bei meinem Schwager Graf Kaunitz.

„Ich arbeite sehr fleißig an den ‚Legenden' und nächste Woche, wo ich wieder in Prag bin, schicke ich Ihnen das I. Heft ...

„Wo ist Brahms? Spielt er nicht in Leipzig sein ‚Konzert'? und wann? Bitte mir zu sagen".

Zu letzterer Frage sei bemerkt, daß Brahms sein neues (zweites) Klavierkonzert in B-dur op. 83 im Leipziger Gewandhaus erst am 1. Januar 1882 gespielt hat.

Recht wichtig ist der folgende Neujahrsbrief Dvořák's vom 31. Dezember 1881:

„Das alte Jahr geht zu Ende, und ich kann nicht umhin, Ihnen zum neuen Jahre ein Prosit zuzurufen. Bleiben wir doch auch in der Zukunft die alten Freunde und arbeiten wir rüstig und unaufhaltsam auf dem Wege des Musikalisch-Schönen.

„Wie weit ist die [D-dur],Sinfonie' und die [orchestrierten] ‚Legenden' fortgeschritten? Ich freue mich schon so sehr auf die ‚Sinfonie'.

„Pester Lloyd hat vorige Woche einen fulminanten Artikel über die ‚Zigeunerlieder',[1]) ‚Bagatelle',[2]) ‚Stabat' und ‚Legenden' gebracht. Wissen Sie davon?

„Auch schreibe ich jetzt was Neues: Musik zu einem Schauspiel ‚Kajetan Tyl'. Es besteht aus mehreren Stücken, Ouvertüre (worin böhmische Lieder bearbeitet sind), Melodrame,[3]) Zwischenakte etc.

„Sollte es mir beschieden sein so ein Werk wie die ‚akademische[4]) [Festouvertüre' von Brahms] zu schreiben, würde ich Herrn Gott dafür danken ..."

Als Neujahrsgabe übersandte Simrock dem Komponisten die in Partitur und vierhändigem Klavierauszug fertig gewordene D-dur Symphonie op. 60. Umgehend schrieb daraufhin Dvořák am 2. Januar 1882:

---

[1]) op. 55 „Zigeunermelodien", für eine Singstimme mit Pianoforte, 1880 bei Simrock erschienen.

[2]) op. 47 „Bagatellen", für zwei Violinen, Violoncell und Harmonium oder Pianoforte, desgleichen; sie waren in vierhändiger Ausgabe bereits 1879 erschienen.

[3]) In vierhändigem Klavierauszug erschien die „Zwischenakts- und melodramatische Musik zu Samberks Lebensbild Josef Kajetan Tyl" erst 1890 in einem Prager Verlage; daß die Ouvertüre wahrscheinlich identisch ist mit der unter dem Titel „Mein Heim" publizierten, werden wir noch sehen.

[4]) Diese, die schon zu Anfang des Jahres erschienen war, scheint also Dvořák erst jetzt kennen gelernt zu haben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Besten Dank für die ‚Sinfonie', die mir ganz außerordentlich gefällt . . . Schicken Sie auch Richter[1]) ein Exemplar Partitur und Klavier? Oder soll ich es tun?

„Ich lese heute in der Zeitung, daß Brahms in Berlin spielt. Ich hätte Lust dahin zu kommen, weil ich schon vor Neugier ordentlich brenne, das großartige[2]) Werk kennen zu lernen.

„Hanslick hat gestern geschrieben."

Mit diesem bekannten Wiener Kritiker, dem intimen Freunde von Brahms und Simrock, stand natürlich auch Dvořák in näherer Fühlung, doch scheint er, wie wir sehen werden, ihn nicht besonders ins Herz geschlossen zu haben, zumal Hanslick an seinen Kompositionen öfters etwas tadeln zu müssen glaubte.

Zu einem Brief Dvořák's vom 30. Januar 1882 sei bemerkt, daß Simrock für den Komponisten auch den geschäftlichen Verkehr mit dem englischen Musikverlag Novello, Ewer & Co. übernahm, der einige Werke für England zu erwerben wünschte. Aus diesem Briefe ersehen wir auch, daß Simrock es gern gesehen hätte, wenn das C-dur Quartett einer anderen Persönlichkeit als Hellmesberger gewidmet worden wäre.

Daß es mit der Aufführung der komischen Oper „Der Bauer ein Schelm" im Wiener Hofopernhause Ernst wurde, meldet Dvořák am 6. Februar 1882:

„Die Sache mit Jauner soll in Wien also abgeschlossen werden."

Auch in Dresden interessierte man sich für dieses Werk, wie wir aus folgendem Briefe vom 25. Februar 1882 entnehmen:

„Ich bin also heute von Dresden zurück. Herr Brahms reiste mit mir über Prag.

„Mit Bülow,[3]) der einige Tage in Prag,[4]) habe ich viele angenehme Stunden verlebt. Er war auch mit mir im Theater, wo er sich die neue[5]) Ouvertüre angehört hat. Sie hat ihm ganz ausnehmend gefallen; auf die instrumentierten ‚Legenden' und die [Ddur-],Sinfonie' freut er sich sehr.

„Von Dresden kann ich Ihnen auch erfreuliche Nachrichten bringen. Mit Kapellmeister Schuch habe ich die Oper ‚Der Bauer ein Schelm' durchgespielt; er interessiert sich sehr für das Werk; er glaubt, sie Ende April oder Anfang Mai in Dresden herauszubringen. Der Text ist beim Grafen Platen.[6]) Einige kleine Änderungen werden wohl noch nötig sein . . ."

---

[1]) Hans Richter, dem Wiener Hofkapellmeister und Dirigenten der Philharmoniker, war, wie wir schon gehört haben, diese Symphonie gewidmet.

[2]) Das B-dur Klavierkonzert, das Brahms in einem Konzert der Meininger Hofkapelle unter der Leitung von Bülows spielte.

[3]) Hans von Bülow hatte am 4. Dezember 1881 die ihm von Simrock angebotene Zusendung der D-dur Symphonie Dvořák's abgelehnt, teils aus Mangel an Zeit, teils um sich durch Einführung neuer Eindrücke nicht der Gefahr einer Gehirnindigestion auszusetzen. Am 13. Juli 1882 schreibt er aber an Simrock: „A. Dvořák's ‚Legenden' werden ein großer Treffer sein." Am 27. November 1887 schreibt Bülow: „Dvořák ist für mich nächst Brahms der bedeutendste Musikant."

[4]) Über diesen Aufenthalt steht nichts in Bülows Briefen.

[5]) Zu „Kajetan Tyl" (vgl. oben 31. Dezember 1881)?

[6]) Damals Generalintendant des Dresdener Hoftheaters.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mehrere Monate lang scheint der Briefwechsel dann geruht zu haben; am 16. September 1882 hat dann aber Dvořák viel Wichtiges, vor allem über sein Violinkonzert und seine neue Oper „Demetrius", dem wieder von seiner Sommerreise zurückgekehrten Verleger zu melden:

„Also wieder in Berlin! Ich war auch da und habe mit Joachim 2mal das ‚Violin-Konzert' [op. 53] [1]) durchgespielt. Es hat ihm sehr gefallen, und auch Herr Keller, [2]) der dabei war, hat sich daran erfreut. Mir war es sehr lieb, daß die Geschichte einmal fertig wird. Die Umarbeitung lag volle 2 Jahre bei Joachim. Er war selbst so liebenswürdig, die Prinzipalstimme einzurichten; nur im Finale muß ich noch was ändern und an manchen Stellen die Instrumentation milder machen. Anfang November muß ich wieder nach Berlin; bis dahin wird hoffentlich alles fertig sein, und Joachim noch dann die Orchesterprobe in der Hochschule machen.

„Nun noch etwas — Am 28. Septbr. wird mein ‚Demetrius' 1mal [!] gespielt! Werden Sie auch dabei sein? Hanslick habe ich gestern geschrieben. Vielleicht kommt er mit Jahn. [3])

„Jauner hat mir geschrieben, daß Pollini die Partitur von ‚Bauer Selma' sofort haben will ...

„Auf die Partitur [4]) freue ich mich recht herzlich.

„Das Cdur-‚Quartett' spielt Joachim. Sonst nichts von Belang!

„Ich habe noch riesig viel zu tun — muß die Proben [zu ‚Demetrius'] auch halten — die Ouvertüre noch nicht fertig! ..."

Wie fast immer wurde auch die Uraufführung dieser Oper verschoben. Am 5. Oktober meldet Dvořák:

„Also Sonntag (8. Okt.) ist die Vorstellung. Die Hauptprobe ist Samstag ... Ich erwarte Sie ..."

Bald nachher (am 24. Oktober) fand auch in Dresden die Aufführung von „Der Bauer ein Schelm" statt. Dvořák erstattete darüber am 26. Oktober 1882 folgenden Bericht:

„Schade, Schade, daß Sie nicht in Dresden waren; Sie hätten sich gewiß wie ich an dem schönen Erfolge sowie der mustergiltigen Ausführung herzlich erfreut.

„Schuch hat die Oper famos einstudiert. Alles geklappt, und die Nuancen waren von Seiten des Orchesters und Chores wundervoll. Herr Bulß und Frau Schuch sowie Herr Decarli neben Erl (Gottfried) und Jensen (Kammerdiener) etc. waren vortrefflich. Schon die Ouvertüre wurde stürmisch applaudiert, sowie fast alle größeren Nummern. Namentlich aber die Arie des Baron wurde so schön vorgetragen, daß sie das Publikum zur Wiederholung verlangte. Kurz, es war alles wunderschön, und das Publikum sehr animiert. Ich wurde auch nach jedem Akte gerufen!

„Schuch wünscht sehr, daß Sie zur nächsten Aufführung kommen. Ich komme auch noch einmal. Vielleicht schon nächste Woche komme ich nach Berlin mit dem ‚Konzert', [5]) und da würde sich die beste Gelegenheit dazu eignen.

[1]) Die faksimilierte erste Seite der Originalpartitur befindet sich unter den Beilagen dieses Heftes. Red.

[2]) Musikdirektor Robert Keller war musikalischer Berater Simrocks und hat für diesen auch viele Arrangements angefertigt.

[3]) Wilhelm Jahn, erster Kapellmeister des Wiener Hof-Operntheaters.

[4]) Von „Der Bauer ein Schelm", die Simrock drucken ließ.

[5]) Dem Violinkonzert, vgl. oben zum 16. September 1882.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„‚Dimitr' macht volle Häuser. Gestern war zur 7. Vorstellung auch der Direktor der englischen Oper aus London Herr Rosa hier. Auch Pollini wollte kommen . . ."

Daß die Dresdener Aufführung dem Komponisten neue Freunde gewann, erfahren wir aus seinem Briefe vom 27. Oktober 1882:

„Also nächste Woche sehen wir uns wohl in Dresden! Ich freue mich sehr darauf. Herr Bulß wünscht ‚Lieder' von mir; er will sie dann überall singen. Ich glaube, das Beste wären die ‚Zigeunerlieder' für tiefere Stimme. Sind Sie so freundlich und schicken Sie ihm 1 Exemplar. Herr [Ludwig] Hartmann, Referent der Dresdner Nachrichten, interessiert sich auch sehr für meine Sachen; schicken Sie ihm auch was, vielleicht die ‚Sinfonie', ‚Legenden' und etwas Kammermusik, ‚Sextett' [op. 48]? Klavierauszüge?"

Als Dvořák wegen der Orchesterprobe seines Violinkonzerts nach Berlin (vgl. Brief vom 26. Oktober) gekommen war, muß er dort zum mindesten von Robert Keller eine harte Kritik gehört haben, über die ihn Simrock dann brieflich unter Mitteilung eines günstigen Urteils Sarasates zu beruhigen suchte. Ihm erwidert er am 16. Dezember 1882:

„Ihr Brief hat mich sehr erfreut und hat in meine tief gekränkte Seele eine kleine Dosis Erfrischung gebracht. — Denken Sie nur, meine liebe Mutter wird heute begraben! Doch genug davon!

„Ich hatte schon gestern an Keller geschrieben. Sie wissen, daß ich den Mann achte und ihn zu schätzen weiß, aber diesmal ist er doch zu weit gegangen — Der erste Satz [des Violinkonzerts] wäre zu kurz aus[ge]fallen und kann nicht für sich abschließen; es müßte noch der dritte Teil der Länge zugemacht werden und dazu habe ich, aufrichtig gesagt — keine Lust. Ich bin also vollkommen Ihrer und Sarasates Ansicht, daß die 2 ersten Sätze so bleiben können — wenn nicht müssen. Was also den letzten Satz anbelangt, da können wohl noch einige Kürzungen nicht schaden . . ., wo das Hauptmotiv immer in Adur wiederkommt. Ich müßte aber den Klavierauszug sehen.

„Also nochmals Ihnen und Herrn Sarasate besten Dank . . .

„Der Prager Virtuose Herr Ondriçek spielt nächstens in Wien meine ‚Romanze' [op. 11]. Auf das ‚Konzert' freut er sich unendlich."

Im Jahre 1882 erschien noch bei Simrock die Ouvertüre „Mein Heim" op. 62, von der in den Briefen nichts steht; es ist dies das Werk, das später für Hans von Bülow so verhängnisvoll wurde, indem es ihn in den Ruf eines Tschechenfreundes brachte. Da es auf böhmischen Volksliedern aufgebaut ist, möchte ich annehmen, daß es mit der Ouvertüre zu „Kajetan Tyl" identisch ist.

Trotz des Prager Erfolges des „Demetrius" scheinen doch gewisse Bedenken gegen diese Oper besonders von Hanslick erhoben worden zu sein, die auf Dvořák besonders deshalb Eindruck machten, weil er fürchten mußte, daß die deutschen Bühnen, auf die er sehr rechnete, die Oper ablehnen könnten. Wir entnehmen dies seinem Schreiben vom 25. Januar 1883:

„. . . . Nächsten Sonnabend reise ich nach Wien hauptsächlich wegen ‚Demetrius', um mit Hanslick die Änderungen im 4. Akt zu besprechen, und dann will ich ihm auch die bereits übersetzten 2 Akte mitnehmen . . ."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Allein diese Reise nach Wien unterließ er, wie er am 24. Februar 1883 schreibt, um nicht in seiner neuen Arbeit, dem Trio in f-moll, dessen erster Satz vollständig fertig sei, gestört zu werden.

Einige erfolgreiche Aufführungen des „Stabat" in London und Budapest erfährt Simrock am 16. März 1883, in welchem Briefe noch steht:

„Joachim schreibt mir, daß er diese Saison nicht mehr mit Orchester spielt. Also er spielt, wie er mich versichert, [das Violinkonzert] zuerst in Deutschland ..."

Wie leicht Dvořák das Produzieren fiel, wie schnell er komponierte, ersehen wir aus seiner weiteren Mitteilung über das f-moll Trio vom 28. März 1883:

„Ich unterbreche nur auf ein Moment meine Arbeit (soeben bin ich am Schlußsatz des letzten Satzes), um Ihnen mitzuteilen, daß ich nächste Tage nach Berlin komme und bringe das ‚Trio' [op. 65] fertig mit . . . Heute Abends ist bei mir bereits die dritte Probe. Es klingt famos — kein Takt zu viel oder wenig!"

Eine Ergänzung hierzu folgt am 31. März, an dem er schreibt:

„Soeben haben wir das Finale [des f moll-Trios] bei mir probiert. Ich freue mich sehr darauf, was Sie zu dem Werk sagen."

Jedenfalls erschien es noch im Jahre 1883 bei Simrock; dieser scheint bei Dvořák dann wieder Klaviersachen bestellt und den Verlag des „Scherzo capriccioso" für großes Orchester op. 66 mündlich abgelehnt zu haben, da dieses Werk 1884 bei Bote & Bock herauskam. Er empfand es aber unangenehm, daß bei Fr. Hofmeister ohne sein Wissen die „Silhouetten" op. 8 für Klavier zu vier Händen erschienen. Da der aufklärende Brief Dvořáks vom 5. September verloren ging, mußte dieser ihn inhaltlich am 21. September 1883 wiederholen. Darin heißt es:

„zuerst also, daß die ‚Silhuetten' bei Hofmeister schon vor drei Jahren erschienen sind, und mußten Sie es schon damals in den ‚Signalen [für die musikalische Welt]' gelesen haben, ohne etwas einzuwenden. Es ist eine ziemlich alte Arbeit, und die Stücke selbst sind so leicht und harmlos, daß ich kein so großes Gewicht darauf legte; sonst würde ich Ihnen die Stücke gewiß zur Herausgabe empfohlen haben. Nun sind sie auch im 4händigen Arrangement erschienen, aber ohne meine Mitarbeitung; denn Herr Theodor Kirchner hat auf Verlangen des Herrn Hofmeister das ursprünglich 2händige Original für 4 Hände bearbeitet und zwar so schön, daß die kleinen Sachen wirklich ganz reizend klingen.

„Was ich sonst den Sommer über machte, ist nicht zwar viel, aber doch etwas. Den ganzen 4. Akt von, Dimitrij' habe ich umgearbeitet, und hat die Oper dramatisch wie musikalisch sehr gewonnen. Die Handlung ist zusammengedrängt, und geht es rasch zum Schluß, sodaß keine Ermüdung eintritt.

„Dann habe ich eine große Ouvertüre (‚Hussiten-Ouvertüre') geschrieben im großen dramatischen Stil, auf welche ich mich ganz besonders freue, und jetzt schreibe ich an den Klaviersachen, welche Sie hoffentlich bald haben werden . . ."

Diese von Hans von Bülow später mit Vorliebe aufgeführte, Hussitenlieder verarbeitende Ouvertüre erschien als op. 67 unter dem Titel „Husitska" im folgenden Jahre bei Simrock, der auch die Klaviersachen,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

d. h. die vierhändigen Charakterstücke „Aus dem Böhmerwalde“ in Verlag nahm. Am 10. Oktober 1883 empfing er nach längerer Pause wieder einen Brief von Dvořák, der fast nur von Brahms handelt. Er schreibt nämlich:

„. . . Das erste ist, daß ich diese Tage in Wien war, wo ich gar schöne Tage mit Dr. Brahms, der soeben von Wiesbaden kam, erlebt habe. In so heiterer Stimmung habe ich ihn noch nie gefunden. Wir waren jeden Tag zu Mittag und Abend beisammen, wo wir über manches geplaudert haben. Der Umgang mit mir scheint ihn gefreut zu haben, und ich bin wahrhaftig durch seine Liebenswürdigkeit als Künstler und Mensch so entzückt, daß ich ihn lieben kann! Welch ein Gemüt und Seele in dem Manne steckt! Sie wissen ja, wie er selbst gegen seine liebsten Freunde und Musiker sehr zurückhaltend ist, was nämlich sein Schaffen anbelangt, aber mir gegenüber war er es nicht. Auf meine Bitte, etwas aus seiner neuen ‚Sinfonie‘ [Nr. 3 Fdur op. 90] zu hören, war er sofort bereit und spielte mir den ersten und letzten Satz derselben. Ich sage und übertreibe nicht, daß dieses Werk seine beiden ersten Sinfonien überragt, wenn auch nicht vielleicht an Größe und wuchtiger Konzeption — so aber gewiß an — Schönheit! Es ist eine Stimmung drin, wie man sie bei Brahms nicht oft findet! Welch herrliche Melodien sind da zu finden! Es ist lauter Liebe, und das Herz geht einem dabei auf! Denken Sie an meine Worte und, wenn Sie die Sinfonie hören, werden Sie sagen, daß ich gut gehört habe. Doch genug davon. Zur Zierde der Kunst gereicht dieses Werk! . . .“

Aus Dvořáks Neujahrsbrief vom 1. Januar 1884[1]) sei folgendes mitgeteilt:

„ . . . Ich höre, daß im Jänner die Brahmssche ‚Sinfonie‘, auf die ich mich kindisch freue, in Berlin gespielt wird. Wenn Sie mir nun schreiben, wann es ist, so käme ich sofort nach Berlin.

„Ich schreibe jetzt an dem letzten Stück aus dem ‚Böhmerwald‘; in nächsten Tagen kann ich's Ihnen schicken oder käme ich vielleicht selbst.“

Simrock antwortete umgehend, daß Brahms am 20. dirigiere, und lud Dvořák zum Kommen ein, klagte aber in dem Briefe sehr, daß dessen bei ihm verlegte Kompositionen bislang wenig Absatz fänden. Die Stücke „Aus dem Böhmerwalde“ brachte dann Dvořák mit nach Berlin; er wollte sie der Kronprinzessin Stephanie von Österreich widmen, wozu die Erlaubnis erst ziemlich spät eintraf. Am 20. Februar 1884 erwidert er auf einen Vorwurf Simrocks:

„Warum sind Sie jetzt mit meinen Manuskripten unzufrieden? Ich denke, ich schreibe doch immer gleich, wie ich vor Jahren geschrieben habe, und sonst haben Sie an meinen Partituren nichts auszusetzen gehabt . . .“

Eine Ergänzung zu dieser Klage erhalten wir in dem Schreiben des Komponisten vom 24. Februar 1884, das mit den Worten schließt:

„Es wird also das Beste sein, wenn ich immer mein Manuskript Herrn Keller [zur Durchsicht] schicke . . .“

Am 29. Februar konnte Dvořák seinem Verleger mitteilen, daß die Kronprinzessin von Österreich die Widmung der Klavierstücke angenommen habe. Sein Ruf war mittlerweile so gestiegen, daß er zu Konzerten nach England eingeladen wurde. Seinem Hauptverleger hatte er davon bei

[1]) Der Brief liegt diesem Heft in Faksimile bei. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seinem letzten Besuch in Berlin Mitteilung gemacht und schrieb in Ergänzung dazu am 5. März 1884 wie folgt:

„... Meine [Original-]Partitur der ‚Ouvertüre' kann ich Ihnen erst dann zum Vergleichen geben, bis ich von London zurück bin. Ich reise nämlich heute schon dahin, weil ich vom Kommittee der Konzerte verständigt worden bin, daß eine Veränderung stattgefunden hat, nämlich anstatt Anfang Mai dirigiere ich schon am 13. März und 19. März in London. Etwa zum 23. März bin ich wieder zurück ...

„Soeben kommt Brief von London. Joachim spielt mein ‚Violinkonzert', und ich dirigiere im Krystallpalast."

Zu einer kleinen Differenz kam es über die Aufführung der damals noch ungedruckten „Husitska" (Dvořáks Brief, 10. März 1884), doch gestattete schließlich Simrock die Aufführung vor der Drucklegung. Er empfing dann folgenden nur kurzen Bericht über die Londoner Erlebnisse Dvořáks am 1. April 1884:

„Ich bin seit 2 Tagen von London, wo ich die großartigsten Erfolge gehabt habe — wieder zurück. Gern hätte ich Ihnen von London einen größeren Bericht erstattet, aber ich war den ganzen Tag durch die vielen Proben, Einladungen usw. so gehetzt, daß ich froh war, die mir übrig gebliebene Zeit zur Ruhe verwenden zu können. Mit Worten kann ich Ihnen den mächtigen Eindruck des ‚Stabat' nicht schildern, es war zu verblüffend. Ein Chor (vortrefflich) von 1000 Stimmen und Orchester 160 Mann stark! Es ist unbeschreiblich! ..."

Aus einem Briefe Simrocks vom 9. Mai interessiert uns folgendes:

„Hanslick schreibt mir, daß Baron Hoffmann in Wien Ihnen ein Textbuch für eine von Ihnen zu komponierende Oper zuschicken will, daß Hoffmann und auch Jahn den ‚Bauer ein Schelm' und den ‚Demetrius' nicht aufführen werden — also eine andere Oper! Nun, wenn Hoffmann Ihnen das Textbuch schickt, wird es jedenfalls gut und praktisch sein."

Tatsächlich hat aber Dvořák kein ihm von Baron Hoffmann, dem Wiener Intendanten, zugeschicktes Textbuch komponiert. Folgender Brief aus Vysoka bei Přibram vom 13. Mai 1884 ist für ihn höchst charakteristisch:

„Ich bin seit einigen Tagen wieder hier im schönsten Wald, wo ich die herrlichsten Tage beim schönsten Wetter verbringe und den bezaubernden Gesang der Vögel immer und immer bewundere. Daß ich dabei ans Komponieren gar nicht denke, müssen Sie mir schon glauben, obzwar es wie unglaublich klingt, denn die meisten Komponisten werden durch den Gesang der Vögel im Wald zur Arbeit angeregt, und fallen ihnen die schönsten Melodien nicht [!] ein; aber ich gebe mich dem Genusse so ganz und gar hin und arbeite erst dann, bis ich mich erholt, bis ich wieder neue Kraft gesammelt habe. Lachen Sie mich nicht aus, wenn ich auch einmal poetisch schreiben will, aber der wunderschöne Morgen heute — es ist unbeschreiblich schön! und der Gedanke, daß ich hier in der Einsamkeit ein Klavier endlich haben werde, — ich habe es in Prag um mein Geld gekauft und jetzt fahre ich mit dem Johann mit einem großen Wagen nach Přibram, um es abzuholen — das alles macht mich so ungeheuer redselig, so daß ich mit der Hauptsache erst zum Schluß komme. Also Geld und Noten (und beides sehr wenig) habe ich erhalten; ich hoffe, Sie bessern sich.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Vergessen Sie nicht, mir auch die [F-dur]-Sinfonie (Arrangement) von Brahms zu senden.

„Wien will eine Oper von Smetana haben, wie mir Hanslick schreibt, — meinetwegen — daß die Herren aber den ‚Dimitry' nicht mögen, ist mir unbegreiflich, und werden es noch bereuen."

Wie für so viele Komponisten war es auch für Dvořák ein großer Schmerz Zeit seines ganzen Lebens, daß er als Opernkomponist keine Anerkennung fand. Er suchte damals seinen Schmerz zu vergessen, indem er eine neue Symphonie in d-moll in Angriff nahm. Freilich hören wir von dieser erst im Februar 1885:

„ . . . Die neue ‚Sinfonie' beschäftigt mich schon lange, lange Zeit, aber es soll etwas Ordentliches kommen, denn ich will Brahms die mir gegenüber geäußerten Worte: „Ich denke mir Ihre Sinfonie ganz anders als diese (D dur)" [!], sie sollen nicht Lügen gestraft werden. Hier einige Motive . . ."

Natürlich war Simrock sehr gespannt darauf; als er am 17. März 1885 dem Komponisten den Geiger Leopold Auer, der demnächst in Prag spielen sollte, empfiehlt, fragt er, wie weit die zweite Symphonie sei, und wünscht dringend, daß ihm recht bald der Klavierauszug zugehe. Tatsächlich war übrigens diese 1885 als No. 2 bei Simrock veröffentlichte Symphonie Dvořáks fünfte. Am 25. März antwortet er:

„ . . . Was die ‚Sinfonie' betrifft, so ist sie, Gott sei Dank! fertig; in London werde ich sie zum erstenmal am 22. April aufführen und bin neugierig auf den Erfolg.

„Was noch zu sagen, ich weiß nicht. Nur das wäre für Sie noch von Interesse, wenn ich Ihnen mitteile, daß in unserer Familie wieder ein neues Opus (ein Bube) mehr ist! Also sehen Sie, eine neue ‚Sinfonie'! und ein Bube dazu! Was sagen Sie zu dieser schöpferischen Kraft?"

Simrock antwortete umgehend nur mit Klagen über den schlechten Absatz der „Husitska"-Ouvertüre, der ersten Symphonie und des Violinkonzerts, und bedauerte ungemein, daß der vierhändige Klavierauszug der zweiten Symphonie noch nicht fertig sei, den er sonst nach der Londoner Aufführung hätte gut absetzen können. Nach der Aufführung schreibt Dvořák am 25. April 1885:

„Die Aufführung der [d moll-],Sinfonie' in S. James Hall ist vorüber und hatte einen überaus glänzenden Ausgang. Ich konstatiere dies nur, um der Wahrheit vollen Raum zu geben, und es ist, denke ich, immer besser, wenn ein Stück Erfolg als Mißerfolg! Doch das ist für Sie und schließlich auch für mich gleichgiltig oder wenn nicht so, doch gewiß von weniger Bedeutung . . ."

Die schon erwähnten Klagen Simrocks kehren auch in dem Briefe vom 4. Mai wieder; er bedauert, kein höheres Honorar für die Symphonie zahlen zu können als 3000 Mk. und wünscht von dem Komponisten neue „Slavische Tänze". Dieser versuchte nach seiner Rückkehr nach Prag am 18. Mai von Simrock ein höheres Honorar herauszuschlagen:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„1. weil ich ein höheres Gebot von einer anderen Firma habe,

„2. denke ich, daß, wenn so große Werke auch nicht gleich den erwünschten materiellen Erfolg haben, so kann es [!] doch noch eine Zeit kommen, die wieder alles einbringt und

„3. bitte zu bedenken, daß Sie in meinen ‚Slavischen Tänzen' eine Grube gefunden, die nicht so leicht zu unterschätzen ist, und

„4. wenn wir alles mit gesundem Verstand auffassen und überlegen, [daß], was Sie mir in Ihrem letzten Briefe angedeutet haben, zu dem einfachen Resultate führt: Keine Sinfonie, keine großen Vokalwerke und keine Instrumentalmusik schreiben, nur hie und da vielleicht ein paar Lieder, Klavierstücke oder Tänze und ich weiß nicht alles was herausgeben: nun, das kann ich als Künstler, der etwas bedeuten will, eben nicht! Ja, sehen Sie, mein lieber Freund, so betrachte [ich] es von meinem künstlerischen Standpunkt . . . Bitte, bedenken Sie, daß ich ein armer Künstler und Familienvater bin . . ."

Natürlich lenkte Simrock ein und lud nach Karlsbad, wo er und Hanslick zur Kur weilten, den Komponisten ein, der am 26. Mai 1885 folgendes erwiderte:

„Ihr Brief hat mich erst hier in Vysoka, wo ich mit Familie ganzen Sommer bleibe, getroffen, wo ich mich weniger mit Musik, aber desto mehr mit meinem [!] kleinen Wirtschaft beschäftige.

„Nach Karlsbad werde ich kaum[1]) kommen können, was ich wirklich sehr bedauere; würde ich doch Sie und Herrn Professor Hanslick wieder gern einmal sehen . . .

„Was . . . die ‚Slavischen Tänze' (Heft 3) anbelangt, so kann ich Ihnen ein solches schreiben, aber bis zum Oktober kann ich mich nicht verpflichten, [doch] will ich Ihnen das Versprechen geben, daß ich dieses Jahr oder Anfang nächsten Jahres Ihnen dieselbe fertig stelle . . ."

Simrock wünschte, wenn er die für die Symphonie geforderte Summe zahlen sollte, sogar noch ein viertes Heft „Slavische Tänze"; Dvořák wollte in seinem Briefe vom 30. Mai darauf eingehen, verlangte aber noch eine besondere Honorierung für dieses vierte Heft.

Jedenfalls wurde eine Einigung erzielt. Am 16. Juni 1885 teilte Dvořák seinem Verleger mit, daß er das Andante der Symphonie um 40 Takte verkürzt habe. Am 20. Juni meldet er sogar, daß er „an dem Adagio viel geändert" habe, und fährt fort:

„Jetzt ist das Adagio viel kürzer und gedrängter (40 Takte weniger!), und ich glaube jetzt sicher, daß keine Note zu viel ist. Sie werden sehen, daß ich mich in der Wirkung gewiß nicht getäuscht habe."

Er bittet dann um einen Vorschuß mit der Begründung:

„ich habe mit meinem Garten viel Auslagen, und die Kartoffeln geben auf gute Ernte nicht gerade Aussicht! . . ."

---

[1]) Daß er doch dort mit Simrock zusammengetroffen ist, ergibt sich aus dem Briefe vom 4. Januar 1886.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Am 10. Juli bittet Dvořák darum, daß der Klavierauszug der d-moll-Symphonie auch einen böhmischen Titel bekomme. „Die Leute wollen es hier bei uns haben." Am 8. August 1885 machte er den Vorschlag, die Titel besonders zu drucken und bat auch, als seinen Vornamen bloß „Ant." zu schreiben, da dies sowohl Anton wie Antonin bedeute. Eine Bemerkung, die Simrock deshalb machte, erregte sein Mißfallen. Am 22. August 1885 schreibt er nämlich von Birmingham aus, wo er zu einem Musikfest weilte:

„Machen Sie sich nicht lustig über meine çechischen Brüder und mich brauchen Sie auch nicht bedauern. Das, was ich von Ihnen verlangte, war bloß mein Wunsch, und wenn Sie mir das nicht erfüllen können, so habe ich recht, es als eine Ungefälligkeit von Ihnen zu betrachten, die ich weder bei englischen oder [!] französischen Verlegern gefunden habe. Sie scheinen nicht den Begriff zu haben, in welchen Verhältnissen ich lebe. Würdig in Berlin oder sonst wo, das wäre ganz was anderes. Übrigens tun Sie, wie Sie wollen ...

„Sobald ich ‚Lieder' habe, die für Sie passend sind, schicke ich welche. Die, was [ich] habe, gefallen mir nicht so gut ..."

Der Titel der d-moll-Symphonie in böhmischer Sprache spielt auch in den brieflichen Äußerungen Dvořáks vom 3. und 10. September 1885 eine Rolle. Aus letzterem Briefe sei hier noch folgender Passus mitgeteilt:

„Ihr letzter Brief, wo Sie Ihre nationalpolitischen Auseinandersetzungen losgelassen haben, amüsierte mich sehr; nur bedauere ich, daß Sie so schlecht unterrichtet sind. So sprechen alle unsere Feinde oder besser gesagt: einige in den Journalen alla Kölnische Zeitung, Augsburger [Allgemeine Zeitung] etc angestellten Individuen, die eben im Sinne und Tendenz dieses oder jenes politischen Blattes schreiben müssen! Doch was geht uns beide die Politik an; wollen wir froh sein, daß wir nur der schönen Kunst unsere Dienste weihen können! Und Nationen, wollen wir hoffen, welche Kunst haben und repräsentieren, werden nie untergehen, wenn sie auch noch so klein sind. Verzeihen Sie mir dies, aber ich wollte Ihnen nur sagen, daß ein Künstler auch ein Vaterland hat, für welches er eben auch festen Glauben und warmes Herz haben muß."

Eine Anwort Simrocks hierauf fehlt; jedenfalls scheint er dabei nochmals dringend Lieder verlangt zu haben, denn am 12. September 1885 schreibt Dvořák:

„... Es ist möglich, daß ich die ‚Lieder' doch in nicht ferner Zeit fertig habe. Versprechen aber kann ich es doch nicht, es hängt ja alles von der Stimmung ab, was doch nicht immer der Fall ist."

Auch an ein offenbar bei einer Zusammenkunft versprochenes Klavierquartett scheint Simrock erinnert zu haben, da Dvořák am 21. Oktober 1885 schreibt:

„Von einem ‚Klavierquartett' ist mir nichts bekannt, und die ‚Lieder' und ‚Tänze' spazieren auch noch in der Welt wo herum. Hoffentlich finden sie mich ..."

Ergänzend hierzu teilt er am 29. November mit:

„... Mit den ‚Liedern' ist es schwer; ich kann keine guten Texte bekommen; alles, was gut ist, ist schon komponiert, und ich will doch diesmal vorsichtig sein.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich hoffe nächstens einige Lieder aus den slavischen Volksliedern von Frau Malybrok-Stieler[1]) übersetzt (aus München) zu bekommen. Kennen Sie die Dame? Sie hat auch die Lieder von Prochazka[2]) übersetzt."

Als Simrock am 30. Dezember 1885 wieder an die versprochenen neuen „Slavischen Tänze" erinnert hatte,[3]) schrieb Dvořák am Neujahrstage 1886:

„Verzeihen Sie recht sehr, aber ich bin jetzt durchaus nicht in der Stimmung um an solche lustige Musik zu denken. Überhaupt muß ich Ihnen sagen, daß es mit den ‚Slavischen Tänzen' nicht so leicht wird wie das erste Mal! Zweimal etwas Gleiches zu machen, ist verdammt schwer! Sobald ich nicht die richtige Stimmung dafür habe, kann ich nichts machen. Zwingen kann man's doch nicht ..."

Da Simrock mit dieser Auskunft gar nicht zufrieden war, schrieb Dvořák ihm am 4. Januar 1886 bereits wieder:

„Wir hatten doch in Karlsbad abgemacht, daß ich Ihnen erst im Sommer d. J. die ‚Slavischen Tänze' liefern soll, und begreife also nicht, warum Sie schon jetzt so aufgebracht sind ... Sie denken sich das Komponieren gar zu leicht; man muß doch nur dann anfangen, wenn man sich begeistert findet. Ja darüber ist schwer zu reden, mein lieber Freund!"

Simrock scheint wieder mit Klagen über den schlechten Absatz der großen Werke Dvořáks geantwortet zu haben, da dieser am 6. Februar 1886 erwidert:

„Daß Sie immer bei gutem Humor sind, beweist Ihre letzte Karte schlagend, übrigens ist es eine traurige Tatsache. Ja, ja — die Engländer und selbst die Amerikaner spielen meine Sachen viel mehr und wissen sie auch zu würdigen. Das ‚Stabat mater' ist in England populär geworden und auch in Amerika und Australien mit großem Beifall aufgeführt, aber in Deutschland und Österreich? O! wir wollen hoffen ..."

Am 12. April 1886 frägt Simrock:

„Wie steht es denn mit Ihrem Oratorium?? Das soll im Oktober in Leeds aufgeführt werden? Da müßten doch wenigstens Chorstimmen und Klavierauszug vorhanden sein."

Dieses von England aus bestellte Oratorium ist „Die heilige Ludmila" op. 71. Simrock war es unangenehm, daß Dvořák ein Werk wieder nach England an Novello[4]) verkauft hatte, ohne es ihm vorher gezeigt zu haben,

---

[1]) Slavische Musiktexte und poetische Werke des böhmischen Dichters J. Zeyer.

[2]) Ludwig Prochazka, Slavische Volksweisen in deutschen Übersetzungen 1883 f.

[3]) „Donnerwetter! Ich dachte, Sie würden mir's zu Weihnachten bescheren ... Wer so viel Melodien im Kopfe hat wie Sie, der schüttelt in wenigen Tagen die zwei Hefte ‚Slavische Tänze' aus dem Ärmel."

[4]) Man beachte folgenden Ausspruch Simrocks: „Es ist für ein Werk, welches in England erscheint, so gut, als ob's für das übrige Europa begraben wäre, während alles, was in Deutschland erscheint, Eingang nach England findet. Das ist eine Tatsache, die Haydn sogar, der viel für England schrieb, aber in Deutschland edierte, zu würdigen wußte, von Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms usw. gar nicht zu reden."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wozu der Komponist nach dem Vertrag von 1879 verpflichtet war; er ließ dies Dvořák auch merken (15. April). Dieser antwortete am 16. April ziemlich ägriert, jedoch ohne dazu wirklich berechtigt zu sein.

Die Antwort Simrocks liegt nicht vor. Erst am 11. Juni 1886 gab ihm Dvořák über die bestellten neuen „Slavischen Tänze" folgende Nachricht:

„Ich bin schon seit 6 Wochen hier in Vysoka und, weil das Wetter so günstig und die Gegend so herrlich ist, so lebe ich hier besser wie Bismarck in Varzin und bin dabei gar nicht faul. Den ganzen Tag verbringe ich meistens in meinem Garten, den ich so schön pflege und liebe wie die göttliche Kunst, und dann bummle ich im Wald.

„Ans [!] Komponieren bleibt weniger Zeit, aber jetzt geht's mit Dampf. Die ‚slavischen Tänze' amüsieren mich sehr, und ich glaube, diese werden ganz anders (kein Spaß und keine Ironie!) . . ."

Am 13. Juli 1886 bescheinigt Simrock ihren Eingang („scheinen mir sehr hübsch") und fügt hinzu:

„Joachim hat, wie ich höre, durch [Hermann] Wolff hier sich Ihre II. ‚Symphonie' zur Ansicht ausgebeten — es soll aber wenig Aussicht sein, daß er sie im Winter macht; er kennt sie ja übrigens schon aus England her!! Es wäre mal gut, wenn Sie ihm jetzt gleich 2 Worte schreiben und einfach an sein Versprechen erinnern, die ‚Symphonie' zu bringen, und ihn bitten. Tun Sie das, ehe er abgelehnt hat!! Es ist gerade jetzt Zeit!"

Noch vor dem September erhielt Simrock auch die versprochenen Lieder von Dvořák; dieser schreibt am 26. August 1886:

„Vorgestern sandte ich Ihnen die ‚Duette' [‚Im Volkston. Vier Lieder.' op. 73] Mögen sie recht gut gefallen. Mit der deutschen Übersetzung habe ich eine große Schererei gehabt; ich habe also diesmal die von Frau Malybrok-Stieler in München benützt. Sie werden wohl die Dame, von der auch Ehlert mit großer Hochachtung spricht, kennen. Es sind meistens Gesänge aus Mähren, Slavonien und Ungarn; auch Brahms hat viele davon komponiert, und auch Dr. Prochazka hat mehrere Hefte bei Ihnen[1]) erscheinen lassen . . ."

Mit den neuen Tänzen war Simrock sehr zufrieden; er wünschte aber auch wieder eine Orchestrierung des Originals (Klavier zu 4 Händen). Dazu bemerkte der Komponist am 28. September 1886:

„Ihr Brief hat mich sehr erfreut. Was aber die Instrumentierung der ‚Tänze' anbelangt, kann ich Ihre Meinung nicht teilen; ich glaube fast das Gegenteil. Doch will ich darüber nachdenken; vielleicht wird es gehen. Aber jetzt ist es mir unmöglich. Ich reise morgen nach England . . ."

Am 21. Oktober erhielt er von Simrock folgendes Lob mit einer Aufforderung:

„Da ihre ‚slavischen' op. 72 soeben erschienen sind, . . . so muß ich Ihnen nochmals sagen . . ., wie sehr mir die famosen Stücke gefallen. Aber — es hilft

[1]) Außer den oben S. 274 erwähnten „Slavischen Volksweisen", die aber bei Ries & Erler erschienen sind, hat Ludwig Prochazka noch die Sammlung „Völkerstimmen" bei Simrock veröffentlicht, in der sich auch slavische Volksweisen finden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nichts: Sie müssen Sie instrumentieren — sie sind so riesig orchestral, wie ich mir nur was denken kann! Donnerwetter!! und wenn Sie's nicht bald machen wollen, so muß ich jemanden andern bitten, ... und versprechen Sie für England keine Werke mehr — ich lege Beschlag darauf!!!"

Am 1. November antwortet der Komponist:

„This week I am going to Prague back and hope, I shall find the original M. S. of new ‚Slav. Dances' on my table to score them for You ... Es wird eine verfluchte Arbeit sein, Sie müssen sich das nicht so leicht vorstellen! ... [Georg] Henschel, mit dem ich hier sprach, gibt hier die D moll-‚Sinfonie', und Richter in Wien hat es auch versprochen für diese Saison ..."

Von Prag aus meldet Dvořák am 11. November 1886:

„Bin wieder glücklich zurück. Die ‚Tänze' habe ich bekommen und werde mich bald an die Arbeit setzen ...

„Bülow gab in Hamburg die ‚Husitzka' und, wie er und die Blätter schreiben, mit großem Erfolge."

Wie fleißig Dvořák an der Orchestrierung der neuen slavischen Tänze op. 72 arbeitete, läßt seine Nachricht vom 8. Dezember 1886 erkennen:

„Die ‚Tänze' werden brillant instrumentiert; es wird alles krachen, aber eine verfluchte Arbeit ist es. Nun sind 4 fertig. ..."

Am 29. Dezember schreibt er dann:

„Ich mache nun den letzten ‚Tanz' und werde Ihnen dieselben bald schicken; möglich, daß ich selbst komme."

Kaum waren die Tänze orchestriert, so hatte Dvořák schon wieder ein neues Werk unter der Feder, was er am 18. Januar 1887 meldet:

„Ich hätte Ihnen schon vor 14 Tagen die ‚Tänze' schicken können, aber ich dachte immer, selbst nach Berlin zu kommen ... Nun also haben Sie die ‚Tänze'; offen gesagt — sie sind mir in der Instrumentation so gelungen, daß ich sagen darf, ... sie klingen wie der Teufel ...

„Ich schreibe jetzt kleine ‚Bagatellen', denken Sie nur, für 2 Violinen und Viola. Die Arbeit freut mich ebenso, als wenn ich eine große Sinfonie schreibe — aber was sagen Sie dazu? Sie sind freilich mehr für Dilettanten gedacht, aber hat Beethoven und Schumann auch nicht einmal mit ganz kleinen Mitteln geschrieben und wie? ..."

Simrock, der am 19. Januar den Empfang der instrumentierten Tänze bescheinigt, betont dabei, daß er durch die Instrumentierung nur eine größere Verbreitung der Originale erzielen wolle. Ferner wünscht er, daß die kleinen Trios nicht „Bagatellen" genannt werden („es war schon zu oft da; Ihr op. 47 heißt auch so"). Endlich ruft er aus:

„Wenn Sie doch endlich ein ‚Klavierquartett' machten! wie lange versprachen Sie das!"

Am 20. Januar schreibt nun Dvořák seinem Verleger, geht aber auf dessen Anregung nicht ein; er sagt nur:

„Besten Dank für die ‚Lieder', in der Tat sehr schön ausgestattet ..."

Daß Dvořák den Wunsch Simrocks, den Titel „Bagatellen" nicht wieder zu wählen, berücksichtigte, ersehen wir aus seinem Schreiben vom 27. Januar 1887:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

‚Quartett' Amoll op. 16 und außerdem noch 3 ‚Sinfonien' Bdur[1]), Esdur und noch eine [dmoll]. Und noch andere Sachen.

„Diejenigen Werke, welche ich Ihnen empfehlen möchte und welche zu drucken Sie sich nicht zu scheuen brauchen, möchte ich Ihnen geben. Alles andere aus der frühesten Periode möchte ich hier in Prag bei Urbanek[2]) erscheinen lassen. Also schreiben Sie mir ein Wort; vielleicht können wir alles in Karlsbad noch näher besprechen."

Mittlerweile empfing Dvořák von Simrock die Aufforderung, ihn in Karlsbad zu besuchen. In der Antwort vom 5. Juni 1887 heißt es u. a.:

„Jedenfalls möchte ich gern, daß die ‚Variationen' und namentlich das ‚Quintett' für Streich[instrumente] mit Kontrabaß bis zum Herbst gedruckt sind. Die F-dur-‚Sinfonie' kommt dann später, bis die [!] Arrangement fertig ist."

Aus der Zusammenkunft in Karlsbad wurde aber nichts; darauf forderte Simrock von Berlin aus am 23. Juni in Beantwortung von Dvořáks Brief vom 29. Mai den Tonsetzer auf, alle seine Manuskripte einzusenden:

„Also los, meinetwegen einen ganzen Ballen; man braucht ja nicht alles auf einmal herauszugeben; ich will aber genau wissen, was überhaupt noch da ist!"

Erst am 12. Oktober (verschrieben: September) 1887 antwortete Dvořák:

„... Vorläufig möchte ich Ihnen also die Orchester-‚Variationen', das ‚Quintett' (neues) [op. 81], die ‚Sinfonie' in Fdur, das ‚Streichquintett' Gdur und ‚Quartett' Edur geben ...

„In circa 14 Tagen komme ich nach Berlin und bringe alles mit."

Aus diesem Besuch wurde aber zunächst nichts, da Simrocks jüngste Tochter krank war und er selbst nach Leipzig verreisen mußte. Er riet Dvořák, an Bülow, der die erste Symphonie durchaus nicht wolle, zu schreiben, daß er die zweite aufführe. Bülow, „der durchaus einigen Honig genießen wolle", habe jetzt sehr großen Einfluß, da er außer in Berlin nun auch in Hamburg und Bremen dirigiere. Offenbar befolgte Dvořák diesen Rat, da er am 21. Oktober 1887 seinem Verleger meldete:

„Gestern erhielt ich einen sehr schmeichelhaften Brief von Bülow; er sagt, er will sich bemühen, die ‚Sinfonie' durchzusetzen, aber ratet mir, Sie mögen so gut sein, auch ein bischen beim Wolf[f][3]) umzuschauen und ein wenig ihm zureden. Es wäre mir lieb, wenn Sie zur Aufführung der ‚Variationen' nach Wien kommen; ich werde vielleicht auch da sein.

---

[1]) Verschollen? Die beiden andern Symphonieen erscheinen noch in diesem Herbst bei Simrock, der die übrigen genannten Werke (freilich unter höherer Opuszählung) mit Ausnahme des bei Bote & Bock 1894 publizierten Quartettes op. 16 schon 1887/88 veröffentlicht hat.

[2]) Bei Fr. A. Urbanek in Prag erschienen nachträglich nur Vokalwerke: die „Ballade" für Bariton op. 5, die „Abendlieder" (Večerni písně) op. 31 für 1 Singstimme, die Chöre op. 27, die Chor-Hymne op. 28, sämtlich nur mit böhmischem Text.

[3]) Gemeint ist natürlich Hermann Wolff, der bekannte Konzertdirektor und Begründer der Philharmonischen Konzerte in Berlin.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Es ist sehr möglich, daß ich nächste Woche Sie in Berlin sehe. Was fertig ist, bringe ich mit. Jedenfalls aber das [Klavier-],Quintett', die ‚Variationen' und die [Fdur-],Sinfonie' und kann Ihnen sagen, daß ich mich sehr freue. Sie werden mal sehen.

„Wo ist Meister Brahms? Wie oft denke ich an ihn! Aber er steckt immer wo in der Welt und man weiß nie, wo. Wissen Sie vielleicht etwas von ihm?"

Dvořák kam auch wirklich, und zwar mit seiner Frau nach Berlin. Über diesen Besuch schreibt Simrock am 29. Oktober u. a. an Brahms:

„... Merkwürdig viel Musik hat der Mensch im Kopf und ist trotz seiner — oder wohl weil [!] — seiner Schweigsamkeit (in Prag nennen sie ihn den böhmischen Moltke — wie seine Frau sagt) ein reizender Kerl. Übrigens hängt er mit schwärmerischer Verehrung an Ihnen und spricht auch so; er will nächstens nach Wien, Sie zu sehen. ‚Alles andere ist mir ganz Wurscht' fügte er hinzu. Die Frau hat eine prächtige Mezzosopranstimme! — wie sie sagt, leidet er sehr unter den nationalen Zänkereien und sehnt sich von Prag fort nach Wien, was auch sie möchte; aber die vielen Kinder!!"

Bald nach dem Besuche Dvořáks wurde Simrock sehr wenig durch die Mitteilung von Novello, Ewer & Co. in London erfreut, daß diese ein Album solcher Dvořákscher Lieder herausgeben wollten, die früher in Böhmen erschienen waren. Zu diesen gehörte auch das bei Simrock erschienene op. 7, das in Böhmen als op. 17 veröffentlicht war. In dem Briefe vom 1. November 1887, in dem Simrock diese Tatsache dem Komponisten meldete, bat er sich umgehend ein Exemplar aller seiner früher in Böhmen veröffentlichten Lieder aus. Der Komponist antwortete am 3. November 1887:

„Daß Novello ein Album herausgeben will, habe ich erst vor paar Tagen bei Urbanek erfahren. Novello hat folgende bei [Fr. A.] Urbanek [in Prag] erschienene Lieder abgenommen: op. 5 ‚Ballade', op. 31 ‚fünf Lieder' ... Dann bei Stary[1]) op. 2 Vier Lieder. Nun sind aber auch darunter im Album vier andere Lieder aus meinem vor 15 Jahren erschienenen Liederheft [op. 17], welches ich Herrn Stary damals gratis gab und auf welche ich längst vergessen hatte.

„Damals habe ich und viele meiner Kollegen unsere Kompositionen ohne jedes Honorar überlassen; wir waren froh, wenn wir unsere Opera gedruckt sahen. Ich hatte dann im Jahre 1879, wie Sie erstmals in Prag [waren], Ihnen die ‚Lieder' vorgespielt, und Sie haben die vier daraus genommen [bei Simrock als op. 7 publiziert]. Ob ich Ihnen damals sagte, daß die ‚Lieder' schon in Prag erschienen sind, weiß ich mich nicht zu erinnern. Jedenfalls ist es mir sehr unangenehm, das zu hören, aber wie gesagt, während so vielen Jahren habe ich vielleicht darauf vergessen. Damals hätte ich überhaupt von solchen Geschichten nie eine Ahnung gehabt — daß vielleicht diese ‚Lieder' auf eine mir unbegreifliche Art nach England kommen. Ich glaube, Novello hat es sicher nicht gewußt, daß diese ‚Lieder' (‚Die Lerche', ‚Kukuk', ‚Sträuschen', ‚Rose' schon bei Ihnen erschienen sind, sonst hätte er gewiß bei Ihnen angefragt. Er hat ja auch die Absicht, von meinem Freunde Bendl[2]) auch 12 Lieder (bei Urbanek) erscheinen zu lassen, ohne Urbanek davon was zu sagen. Das geht mich nichts an. Am Ende ist es nur meine Schuld, aber wie gesagt, an so was habe ich nie gedacht und werde für die Zukunft vorsichtiger sein.

---

[1]) Em. Stary, Lithographie und Notendruckerei in Smichov-Prag.

[2]) Karl Bendl (1838—97), Komponist, vor allem von tschechischen Nationalopern.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Sind Sie also gut und wollen Sie die Sache mit Novello ordnen, wie es Ihnen am besten paßt. Bitte aber auf mich nicht böse zu sein, denn Unwissenheit begeht doch keine Sünden, sagt ein altes Sprichwort ...

„Sie werden auch finden, daß ich damals auf Ihren Rat noch manches geändert habe, wie z. B. in ‚Sträußchen' ist der Schluß ganz anders ... Diese Lieder waren damals auch als Beilage einer böhmischen Musikzeitung benützt, und diesen Zweck hat es nur gehabt, unsere Werke an Praktiker bekannt zu machen. So ist die reine Wahrheit."

Simrock forderte als Ersatz die Erlaubnis, op. 2 mit deutschem Text sowie die „Abendlieder" (Večerni pisnè) herauszugeben.

Um seine Schuld wieder gut zu machen, erbot sich Dvořák am 8. November als Ersatz für die vier Lieder op. 7 Simrock ein ganz neues Liederheft zu schreiben, zumal er ihm die an Urbanek bzw. Stary verkauften Lieder op. 2 und die Abendlieder nicht abtreten könne. Simrock erklärte sich am 9. November befriedigt unter der Voraussetzung, daß er bald (bis spätestens 1. Februar 1888) das neue Liederheft erhielte.

Am 13. November macht Dvořák von Wien aus, wo er bei Hans Richter wohnte, die Mitteilung, daß dieser im 3. Philharmonischen Konzert Anfang Dezember die Variationen aufführen werde. Er fügt hinzu:

„Leider höre [ich], daß Brahms, den ich erst morgen sehen kann, zu verreisen gedenkt."

Mittlerweile wurde eifrig an der Korrektur der ursprünglich mit op. 24 bezeichneten F-dur Symphonie gearbeitet, die auf Wunsch Simrocks als op. 76 im Druck erschien. Am 30. November schreibt Dvořák:

„Bülow hat die Dedikation angenommen und hat mir einen Brief geschrieben, den Sie lesen müssen. Er ist ergötzlich!

„Manns[1]) vom Crystal Palace London hat bereits meine neue ‚Sinfonie' angezeigt, von der ihm Ondriček etwas sagte. Da ich von England aus jeden Augenblick um Novitäten geplagt werde, so wollen Sie so gut sein, Manns allein die Aufführung der Fdur-Sinfonie zu reservieren; er soll der erste sein, der sie macht! ..."

Mit letzterem Vorschlag erklärte sich Simrock am 1. Dezember einverstanden, doch verlangte er, daß sich Manns an ihn persönlich wenden solle. Zugleich fragt er:

„Haben Sie an den ‚Liedern' [op. 82] etwas getan?"

Als Dvořák von Wien, wo seine Variationen aufgeführt worden waren, zurückgekehrt war, schrieb er am 6. Dezember 1887:

„Mit Brahms habe ich ein paar herrliche Stunden zugebracht; es war dies auch der einzige Ersatz für die mühselige Reise nach Wien. Wie Brahms sagt — und er kennt das Wiener Publikum zu gut: noch nie hat eine Komposition so eingeschlagen wie die ‚Variationen'. Gespielt wurde herrlich, und das Publikum spendete lauten Beifall."

---

[1]) Aug. Manns (1825—1907), von 1855—1901 erster Dirigent der Konzerte im Kristallpalast zu London.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zugleich übersandte Dvořák die Stimmen der Variationen zur Drucklegung und bestimmte dabei, daß die in der Partitur noch verzeichneten Triangel, große Trommel und Becken fortfallen sollten. Zum Schluß teilt er mit:

„Brahms hat mir für die ‚Variationen' eine wunderschöne Cigarrenspitze zum Präsent gemacht."

Nicht unwichtige Nachrichten bringt sein Brief vom 14. Dezember:

„ ... Das [Edur]-‚Quartett' und [Gdur-],Quintett' werde ich Ihnen noch im Laufe d. M. senden ...

„Ich weiß nicht, ob ich Ihnen von meinen ‚Abendliedern' für Streichquartett gesagt habe — es ist eine sehr alte Komposition, die ans Tageslicht zu kommen verdient. Es sind 2 Hefte, in jedem 5 Lieder. Ich lasse dieselben nächstens im Konzerte [1]) spielen, und wollen wir sehen, was daraus wird."

Diese „Abendlieder" refüsierte Simrock vorläufig; dagegen erinnerte er wieder an die versprochenen Lieder. Am 22. Dezember 1887 antwortet ihm darauf der Komponist:

„An den ‚Liedern' [op. 82] arbeite ich — und werden dieselben im Laufe [des] Jänner fertig."

Daran knüpft er nochmals die Bitte, der Firma Novello doch die Lieder op. 7 zum Abdruck zu überlassen und fügt hinzu:

„Ich werde mich bemühen, Ihnen so schöne ‚Lieder' zu schreiben wie die op. 7, [die] vor 15 Jahren komponiert sind, wenn nicht bessre, solche gewiß. . . ."

Am 30. Dezember 1887 kommt er wieder einmal auf die böhmischen Nebentitel seiner Werke zu sprechen, bestimmt, daß das Klavierquintett op. 81 dem Prof. Dr. Th. Neureuther gewidmet werden soll, verspricht die böhmischen Titel für den Psalm [149], von dem wir erst jetzt hören (op. 79), und die Symphonie auch bald zu schicken, ferner in ein paar Tagen das Quartett (E-dur) und Quintett (G-dur).

Als er letztere beiden Werke am 13. Januar 1888 endlich abgeschickt hatte, erbat er sich am folgenden Tage das Quintett noch einmal auf zwei Tage zurück:

„ich habe noch etwas sehr wichtiges zu ändern."

Am 16. Januar wiederholt er diese Bitte und sagt, daß die Änderung in einer Modulation von wenigen Takten im ersten und in einer zweifelhaften Sache im Finale bestehe. Er fügt noch hinzu:

„Auch im ‚Psalm' ist eine Stelle, auf die ich mich auch gut erinnere, auf meine Modulation; nur weiß ich mich nicht zu besinnen, ob die Partitur mit dem Klavier-

[1]) Fünf dieser Lieder wurden in dem Streichquartett-Arrangement am 6. Januar 1888 in einem Konzert der „Umelecka Beseda" aufgeführt. Diese auch heute noch ungedruckten Abendlieder sind nicht mit dem op. 31 zu verwechseln; sie sind als op. 4 bezeichnet, im Jahre 1865 komponiert und enthalten 18 Lieder für eine Singstimme mit Klavier nach Texten von Pfleger-Moravsky (Mitteilung des Herrn Mojmir Urbanek).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auszug übereinstimmt. . . . Die ‚Lieder' erwarte ich jeden Tag, d. h. die böhmische Übersetzung."

Am 21. Januar konnte er die vier Lieder op. 82 endlich an Simrock schicken, dem er zugleich noch einige wichtige Mitteilungen zu machen hatte:

„Ich schicke Ihnen heute die versprochenen ‚Lieder' mit beiden Texten. Ich habe dieselben durch Herrn [Karl] Novotny ins Böhmische übertragen lassen, der ein sehr guter Musiker ist, und so habe ich zugleich auf beide Texte die Musik dazu gemacht und hoffe, daß die Deklamation nur gut ist. Ich würde mich freuen, wenn Ihnen meine ‚Lieder' gut gefallen.

„Das ‚Quintett' [Gdur] kommt morgen oder übermorgen. Die paar Takte, die ich im ersten Satz (von Buchstabe L) geändert hatte, bitte ich von Herrn [Rob.] Keller nun in Klavierauszug ändern zu lassen. Es sind nur 10 oder 11 Takte, aber von großer Wichtigkeit. Im Scherzo, Andante und Finale ist nichts mehr geändert worden.

„Wäre es nicht möglich in dem ‚Quartett' [Edur op. 80] und ‚Quintett' [op. 77] die ursprüngliche Opuszahl 27 und 18 bleiben zu lassen? Mir wäre es sehr lieb, aber was nützt mir mein Wunsch, wenn Sie ihn nicht berücksichtigen![1]) Auf diese Art ist die weitere Herausgabe z. B. meiner ‚3 Sinfonieen'[2]) und anderer Sachen eine sehr fragliche; mir ist es schließlich auch recht, aber die bösen Leute in der Welt, wie die dann schimpfen! . . ."

Man wird dem Tonsetzer darin recht geben müssen, daß die von Simrock gewählten hohen Opuszahlen notwendigerweise ein falsches Bild von diesen Werken geben mußten. Über die Vier Lieder op. 82 schreibt Simrock am 26. Januar 1888:

„Von den ‚Liedern' gefallen mir namentlich Nr. 1 ‚Laß mich allein' und Nr. 4 ‚Am Bache'. Das letztere hat am meisten Aussicht dem Publikum zu gefallen, die beiden mittleren, 2 und 3, wohl weniger. Das erste (Nr. 1) ist ein schönes Stück und mag schön gesungen auch seine Wirkung nicht verfehlen."

Auf die Fragen Dvořáks geht Simrock in diesem Briefe nicht ein. Als Nachschrift fügt er aber noch hinzu:

„Brahms schrieb mir seiner Zeit über die ‚symphonischen Variationen', die er sehr interessant fand, und bedauernd, daß Sie dieselben nicht völlig noch einmal umgearbeitet hätten!"

Mittlerweile war das Klavierquintett gedruckt worden. Als sich Dvořák am 7. Februar 1888 für die ihm übersandten Exemplare dieses Werkes bedankt, wünscht er, daß wie dieses auch alle seine neuen Werke mit je einem deutschen und böhmischen Titelblatte ausgestattet werden sollen.

„Es macht hier große Wirkung und wird mit aufrichtiger Befriedigung aufgenommen. Es ist fast komisch — Unser Parlament in Wien hat sich dagegen gesträubt, auf den Bankozetteln slavische Worte aufzunehmen, und in Berlin läßt man der

---

[1]) Die Symphonischen Variationen op. 27 waren als op. 78, die F-dur Symphonie op. 24 als op. 76, wie schon erwähnt, gedruckt worden.

[2]) Wie schon oben erwähnt, werden zwei dieser Symphonieen (Es-dur und d-moll) erst in diesem Herbst veröffentlicht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gleichberechtigung volle Gerechtigkeit widerfahren. Lachen Sie nicht dazu, aber eine tiefe Wahrheit liegt darin! . . .

„Am 19. ist ‚Stabat' in Wien. Richter dirigiert; es ist möglich, daß ich hingehe, aber wir haben hier gerade die Tschaikowsky-Tage, und [man] würde mich hier nicht gern vermissen.

„Pan Bismarck hat gut gesprochen — Donnerwetter ist das ein Kerl!"

Letztere Bemerkung bezieht sich auf Bismarcks große Rede vom 6. Februar, in der die berühmt gewordenen Worte vorkamen: „Wir Deutschen fürchten Gott, aber sonst nichts in der Welt."

Am 14. März 1888 erfreute Simrock Dvořák durch die Aufforderung, ihm Textbuch und Klavierauszug seiner 1882 erstmalig aufgeführten Oper „Dimitri" zuzuschicken, da er die Absicht habe, für eine gute deutsche Übersetzung zu sorgen, damit doch vielleicht etwas herauskommen könnte. Umgehend erklärte sich der Komponist am 16. März mit folgenden Gründen dagegen:

„Die Oper ‚Dimitry' ist gewiß ein Werk, das ich gern habe, und es ist mir doppelt leid, daß sie bis jetzt keine Anerkennung gefunden hat. Nach dem Ausspruch Hanslicks, den Sie mir einmal mitteilten, die Oper wäre nicht genug theaterfähig und nicht dramatisch, was mir sehr leid war, bin ich selbst mißtrauisch gegen mein eigenes Werk geworden und dachte an die Verbreitung desselben gar nicht.

„Erst auf Anraten vieler meiner Freunde in Böhmen, das Werk solle wenigstens für unser Publikum gedruckt werden, habe ich die Einwilligung dem Herrn Stary in Prag gegeben, auf Subskriptionswege das Werk[1]) in Stich erscheinen zu lassen, natürlich nur mit böhmischem Text und bloß eine bestimmte Zahl von Exemplaren — sodaß die Oper mein Eigentum ist und geblieben ist, sodaß kein Hindernis ist, die Oper zu verlegen oder auf[zu]führen.

„Weil Sie mir damals keine entschiedene Antwort gaben, so dachte ich, Sie reflektieren auf das Werk nicht mehr — was mir aber auch leid war — und seit der Zeit bin ich mürrisch gegen mein Opernschreiben, weil ich seit dem ‚Bauer' keinen Erfolg hatte.

„Aber auch jetzt fühle ich gar kein Verlangen, mit meiner Oper aufzutreten, weil ich weiß, daß es vergebene Mühe ist. In Wien, schrieb mir Hanslick, wollten Sie den ‚Dimitry' aus politischen Rücksichten nicht!! Baron Perfall in München gab mir die Partitur zurück, weil das Libretto ihm nicht gefallen hat, und Pollini [in Hamburg], der einzige, zeigt auch keine Lust.

„Trotz aller der mißratenen Unternehmungen habe ich mich doch noch entschlossen, eine Oper zu schreiben — zu meiner Freude und Privatvergnügen — und soeben habe ich den ersten Akt meiner neuen Oper ‚Jakobin' aus der französischen Revolution (spielt in Böhmen) eben heute vollendet. Wenn Sie das Werk hörten, bin ich gewiß, Sie würden sagen: Bravo! Ich irre nicht so leicht."

Und doch sollte auch diese Ende 1888 vollendete Oper, wie wir hören werden, keinen durchschlagenden Erfolg haben. Bald nachher muß Dvořák eine Messe in Angriff genommen haben, wenigstens schreibt er am 26. Juli 1888:

---

[1]) d. h. den Klavierauszug; er trägt die Opuszahl 64.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„ . . . Wegen meiner ‚Messe' [op. 86] mit Orgel- und Kontrabaßbegleitung haben Sie mir noch nichts Bestimmtes gesagt, doch möchte ich dieses Werk im Winter gern gedruckt sehen. Es ist wahrscheinlich, daß im nächsten Frühjahr ich dasselbe in London zur Aufführung bringe.

„Auch wegen der ‚Abendlieder' für Streichquartett möchten Sie sich entscheiden. Ich glaube, in seiner Art ist es etwas Neues und würde gut gefallen.

„Wo ist Brahms? ich möchte ihm gern schreiben."

Umgehend antwortete der in seiner Korrespondenz peinlich rasche Verleger:

„Es scheint, daß ein Brief von Ihnen an mich nicht angekommen ist?! Ich weiß von einer ‚Messe' mit Orgel und Kontrabaß gar nichts — und auch von einem Streichquartett ‚Abendlieder' weiß ich nichts![1]) Was ist das alles?? Schreiben Sie mir also, wenn Sie dies schon früher geschrieben haben, mir noch einmal, denn ich habe nichts erhalten.

„Ein ‚Klavier-Quartett' von Ihnen hätte ich immer gerne — und Sie haben mir's lange versprochen![2]) Wie ist es damit??

„Brahms ist in Thun (Schweiz) . . ."

Prompt erwiderte Dvořák am 2. August:

„Ich möchte im Oktober nach Berlin kommen und die Sachen mitnehmen. Von den ‚Abendliedern' für Streichquartett wird entweder ein 4händiges Arrangement oder sonstwas gemacht."

Erst am 15. Dezember 1888 schreibt dann Dvořák wieder seinem Verleger:

„Herzlichen Dank für das schöne Weihnachtsgeschenk, das mir große Freude macht; möge Ihnen nun auch das meinige einigermaßen gefallen. Es sind 8 Lieder (‚Liebeslieder') [op. 83]; der Text ist bei allen lyrisch. Denken Sie sich einen Jungen, der verliebt ist — das ist der Inhalt."

Über diese Lieder schrieb dann Simrock am 18. Dezember:

„Es ist durchaus höchst übel, daß Sie die Texte nicht deutsch haben. Ein wahres Elend. Nun soll ich die Texte erst ins Deutsche und vom Deutschen wieder ins Englische übertragen lassen: das macht die Sache doppelt teuer, unbequem und zeitraubend. Ich habe die ‚Lieder' durchgespielt und bin sehr zufrieden über die zweifellos hübsche Musik. Man hat aber gar kein Urteil darüber, wie die Charaktere der Texte sind. Der Musik nach zu urteilen, müssen sie alle schwermütiger Natur sein — und dadurch erscheint auch die Stimmung der Lieder so und — vielleicht ein wenig monoton in der Stimmung. Die lebhaften Gegensätze scheinen mir ganz zu fehlen.

„Wie gesagt, ich muß die Übersetzungen machen lassen und kann demnach unmöglich soviel Geld an Sie zahlen . . .

„Ein ‚Klavierquartett' (auch ein ‚Trio') würde ich gerne haben; ein ‚Klavierquartett', meinetwegen lieber sogar 2 ‚Klavierquartette' (wie 1 und 1 ‚Trio').

„Die neuen ‚Brahms'[-Lieder] sind sämtlich von einer Schönheit und Vollendung. Und was für schöne Texte. Ja, wenn Sie doch deutsche Texte nähmen!

[1]) Das war ein Irrtum Simrocks; vgl. oben.
[2]) Vgl. oben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In keiner Sprache sind so viel vortreffliche, namentlich lyrische Texte wie in der deutschen: daran läßt sich nun einmal nichts ändern."

Da Simrock der geforderte Preis zu hoch erschien, erbat sich der Komponist ziemlich verstimmt diese Lieder am 21. Dezember zurück; doch wurde aber bald eine Einigung erzielt. Uns interessiert noch folgende Nachschrift zu diesem Briefe:

„Ein ‚Klavierquartett' oder sonst was Ähnliches will ich bald anfangen. Auch hätte ich Lust, eine oder 2 ‚Slavische Rhapsodien' zu schreiben — aber noch mehr lustig und recht brillant. Was meinen Sie?"

Simrocks Antwort liegt nicht vor; er scheint wieder über den schlechten Absatz namentlich der F-Dur Symphonie geklagt zu haben, da ihm am 23. Dezember 1888 Dvořák folgendes erwiderte:

„ . . . Meine ‚Sinfonie' F dur hatte in Kiel, Meiningen, Mannheim und Budapest sehr gefallen, muß also doch nicht so schlecht sein. Vielleicht wird sie doch in Wien auch einmal gut gefallen.

„Auch in Hamburg und Frankfurt hat mein ‚Klavierquintett' sehr großen Erfolg gehabt und in München mein ‚Sextett' [op. 46] ebenfalls; die Herrn Rezensenten sind auch so liebenswürdig und schicken mir Referate darüber. Ich kann also beruhigt zusehen.

„Daß Sie für meine Kunst Verständnis und Interesse haben, gereicht Ihnen und mir zur Ehre... Ich fürchte nur Gott, und wenn der mir behilflich ist, da brauche ich nichts zu fürchten. Das ist meine Überzeugung . . ."

Bereits am folgenden Tage schreibt Dvořák schon wieder an Simrock:

„Ich vergaß Ihnen zu schreiben, daß im Februar meine Oper ‚Jacobin der Jacobiner' zur ersten Aufführung gelangen soll. Es würde mich sehr freuen, wenn Sie nach Prag kommen könnten.

„Da ich der Direktion des böhmischen Nationaltheaters die Oper d. h. das Aufführungsrecht auf 6 Jahre zu überlassen gedenke, so möchte ich Sie fragen, ob im Falle, wenn die Oper auch einmal auf deutschen Bühnen zur Aufführung kommen sollte und Sie die Oper in Verlag nehmen, ob Sie geneigt wären, daß in der Partitur oder im Klavierauszug die Bemerkung stehen könnte, daß das Aufführungsrecht allein der Direktion des böhmischen Nationaltheaters für Prag zusteht. Wir haben nämlich 2 Theater, böhmisches und deutsches. Da der Vertrag dieser Tage geschlossen werden soll,"

bittet Dvořák um Beantwortung seiner Frage.

Weil er nichts über den Ausfall der Erstaufführung dieser Oper „Der Jakobiner" am 12. Februar berichtet, dürfte Simrock dabei anwesend gewesen sein.

Dieser, der sich aber keineswegs veranlaßt fühlte, den „Jakobiner" in Verlag zu nehmen, erhielt unter dem 19. Mai 1889 von Dvořák folgende Mitteilung:

„. . . schreiben muß ich Ihnen, daß ich in nächster Zeit etwas für Klavier allein 2händig fertig haben werde, was Ihnen vielleicht nicht unangenehm sein wird. Es werden, wie ich vermute, Stücke sein, die Ihnen gewiß gefallen werden, da ich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mir an ihnen sehr angelegen sein ließ. Es werden 12 Stücke oder 2 Hefte sein, (wenn nicht 3), weil manche umfangreicher sein [!]. Jedes Stück wird einen Titel haben und soll etwas ausdrücken, also gewissermaßen Programmmusik, aber im Sinne Schumanns; und gleich muß ich bemerken, daß sie nicht schumannisch klingen . . ."

Am 15. Juni 1889 macht dann Dvořák Vorschläge über ein Zusammentreffen mit Simrock in Berlin:

„Jedenfalls müssen Sie die Stücke [Poetische Stimmungsbilder, op. 85] hören, und ich muß vorspielen; daran liegt sehr viel."

Infolge eines Krankheitsfalles in der Familie konnte aber Dvořák nicht reisen. In dem Briefe vom 28. Juni, in dem er seine Honorarforderung für die Klavierstücke stellt, interessiert folgendes:

„Wo ist, bitte, Brahms? Ich muß ihm gratulieren zu der hohen Auszeichnung von unserm Kaiser. Er ist Ritter des Leopoldordens, und meine Wenigkeit Ritter des Ordens der eisernen Krone. Ich muß zur Audienz nach Wien; wenn Brahms auch geht, dann könnten wir uns in Wien treffen."

Auf diese Frage antwortete Simrock nicht; er bedauert nur den Krankheitsfall und erbittet genaue Auskunft über die ihm schon früher angebotene Messe op. 86 und schreibt dann:

„Mit einer Messe ist heutzutage gar nichts mehr zu machen — und die Herstellung des Materials ist so teuer für ein so umfangreiches Werk, daß man die Kosten nicht wieder herausbringt. Es kauft ja niemand eine Messe, und die paar Vereine, die das Werk etwa aufführen, sind nicht nennenswert den Kosten gegenüber."

Der Brief vom 7. Juli 1889, in dem der Komponist Auskunft über die Messe erteilt, beschränkt sich natürlich nicht bloß darauf; mitgeteilt sei daraus folgendes:

„. . . Bei uns dauern die Krankheiten fort, einmal besser, einmal schlimmer. Ich bin ganz kopflos schon.

„Die ‚Messe' ist für Orgel und gemischten Chor allein, dauert fast eine Stunde im Konzertsaal: Kontrabässe und Celli habe ich zur Verstärkung zugefügt . . . Mit diesem Werke hoffe ich in England ähnliche Erfolge [zu] erzielen wie mit meinem ‚Stabat mater'. Die Partitur davon kann ich Ihnen erst im Herbste zur Ansicht geben, weil ich noch manches zu ändern habe.

„Wie gefallen Ihnen meine Klavierstücke? Sie sagen ja bloß, daß sie sehr teuer sind."

Darauf schrieb Simrock:

„Ihre ‚Klavierstücke' gefallen mir recht gut — ich glaube nur nicht, daß sie musikalisch sehr leicht zugänglich sind und daß sie das nicht werden, was man populär nennt. Ich mag aber einige Nummern sogar sehr gern. Ich liebe ja überhaupt Ihre Musik, lieber Freund, aber — ich bin leider nicht das übrige Publikum!!"

Bereits am 11. Juli nahm Dvořák Simrocks Gebot für die 13 Klavierstücke op. 85 an. Er fügte noch hinzu:

„Ich schrieb an Brahms — heute erhielt ich auch eine Karte voll köstlichen Humors — ich schrieb ihm wieder, daß ich ihn in Ischl aufsuchen werde . . . Die ‚Messe' will ich Brahms . . . zeigen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Das Manuskript von den ‚Klavierstücken' werde ich mir zurückerbitten . . ."

Am 7. August übersendet Dvořák den Titel der 13 Klavierstücke (op. 85) „Poetische Stimmungsbilder" in beiden Sprachen.

Am 13. Oktober gibt er die vielversprechende Nachricht:

„. . . Ein neues ‚Klavierquartett' [Esdur op. 87] und die neue ‚Sinfonie' [Gdur op. 88] ist eben vollendet."

Gegen Ende Oktober war Dvořák in Berlin, wo Bülow die d-moll Symphonie aufführte und für den durch sein Aussehen nicht bestechenden Komponisten die Bezeichnung „der geniale Rastelbinder" erfand.

Simrock suchte dafür zu sorgen, daß Novello die Messe op. 8 und die für England komponierte Kantate „The Spectre's Bride" op. 69 verlegte. Aber es gelang ihm nur bei der letzteren, während die Messe erst 1895 von dem englischen Verleger herausgebracht wurde. Am 1. Januar 1890 schreibt ihm Dvořák:

„. . . Meine neue ‚Sinfonie' [Gdur] wird in Prag am 12. Jänner[1]) gespielt, und ich hoffe, Sie hier zu sehen. Auch Richter will Ende Jänner meine ‚Sinfonie' in Wien bringen.

„In Wien war ich, habe mit Brahms gesprochen . . .

„Wäre es möglich, bevor ich nach Rußland im März und England im April gehe, daß wenigstens die ‚Quartett'-Stimmen gestochen werden können? . . .

„Das ‚Quartett' [op. 87] kommt morgen . . ."

Simrock erklärte sich sehr dagegen, daß die G-dur Symphonie, die er noch gar nicht gekauft habe, aus dem Manuskript in Wien umsonst gespielt wurde, wünschte Dvořáks Honorarforderungen zu erfahren und erbot sich eventuell, den Druck vor dessen Reise nach Rußland und England fertig zu stellen. Der Komponist schrieb ihm darauf am 3. Januar 1890:

„Mir ist es gleich, ob die [Gdur-],Sinfonie' jetzt oder später in Wien gespielt wird, aber jedenfalls wird es Richter bedauern . . .

„Heute bekam ich von Rußland (Direktor des Konservatoriums Safonoff) Anfrage wegen der ‚Sinfonie' . . .

„Bei Dr. Hanslick war ich 2mal . . . Daß ihm die Klaviersachen [op. 85] nicht gefallen, bedaure ich sehr, aber unbegreiflich ist es mir jedenfalls. Übrigens hat ihm die ‚Husitzka' auch nicht gefallen; wie mir aber Bülow oftmals sagte, fängt er an mit dem Stück immer mehr und mehr Fühlung zu bekommen. Mir hat auch schon manches Musikstück gefallen, und jetzt höre ich es nicht gern! Man muß nicht immer recht haben."

Simrock lehnte es ab, auf die G-dur Symphonie ein Gebot zu machen, wünschte vielmehr, daß Dvořák seine Forderung stelle. Er kam wieder auf den geringen Absatz der Dvořákschen Werke zu sprechen:

„Wenn ich mit Ihren ‚Symphonien' nur so viel Geschäfte machte, daß ich meine enormen Kosten herausbekäme!! Das ist aber nicht im entferntesten der Fall! und Tausende sind dafür ausgegeben. Das ist nun einmal so — und nichts daran zu ändern.

[1]) Tatsächlich erst am 2. Februar 1890; vgl. Dvořáks Brief vom 3. Februar 1890.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Was nutzt mich das, wenn ich an einem oder an 6 Werken Geld verdiene und es an 4 andern wieder einbüße? Dann kann ich mein Geschäft nicht führen! Der Autor glaubt immer, wenn er Erfolg hat bei Aufführungen, so werde das Werk auch gekauft! Sie haben doch hier mit Ihrer Dmoll-‚Symphonie' unter Bülow schönen Erfolg gehabt!! und es ist auch nicht ein Exemplar der Symphonie danach verkauft worden, nicht einmal einen einzigen 4händigen Auszug habe ich verkauft! ... Bülow macht ja die ‚Husitska' seit Jahren — aus Opposition! Dem Publikum gefällt das Stück nie — ich habe das schon 6mal erlebt. Und Ihre Ouvertüre ‚Mein Heim' (die dem Publikum gefallen würde!) — die macht er nicht und auch andere nicht! Wie lange habe ich bohren müssen, bis er endlich die II. ‚Symphonie' brachte! Während mir die III. [in Fdur] zurückgeschickt wurde nach der Probe. „Die könne man nicht aufführen"!! Und noch an keinem Orte[1]) ist diese dritte ‚Symphonie' weder in Deutschland noch in Österreich aufgeführt worden! Der ‚Psalm' op. 79 auch nicht. Wenn Sie mir also nicht auch kleine u. leicht spielbare Sachen für Klavier geben (und auch diese werden fast nur in Böhmen gekauft, wie z. B. op. 85 ...), so ist es gar nicht möglich, große Werke noch zu drucken."

Erst am 3. Februar 1890 erwiderte Dvořák:

„Verzeihen Sie, daß ich Sie so lange auf Antwort warten ließ, aber in der Influenza-Epidemie, wo alle Kinder und meine Frau krank waren, hatte ich den Kopf so voll Sorgen, daß ich auf alle Korrespondenzen verzichten mußte.

„Auch die Aufführung meiner [Gdur-],Sinfonie' wurde deswegen um 4 Wochen verzögert, und erst gestern habe ich sie hier in Prag aufgeführt."

Im folgenden wünscht Dvořák nochmals, daß Simrock ihm für diese Symphonie ein Honorarangebot mache.

„Ich will ja gern, daß Sie auch verdienen, aber ich muß doch schließlich auch leben können, und das kann ich doch nur wahrhaftig nur durch mein Talent und meine Kunst!

„In Rußland werde ich lieber die Fdur oder Dmoll machen, nur in London habe ich schon versprochen, daß die Philharmoniker die erste Aufführung [der G dur] haben; ich gehe hin am 24. April ..."

Simrock setzte nochmals am 14. Februar dem Komponisten auseinander, daß das Publikum seine großen Werke nicht kaufe.

Infolgedessen erwiderte ihm Dvořák am 17. Februar 1890:

„Nach Ihren letzten Briefen ... muß ich doch annehmen, daß Sie auf meine Kompositionen, bezw. auf die großen Werke nicht mehr reflektieren ... Aufrichtig gestanden, ist es mir sehr leid, aber meine Schuld ist es nicht. Sie sagen wohl, daß ich immer mein Honorar steigere — ist es aber wirklich so? ...

„Daß die Gangbarkeit meiner Sachen so tief gesunken ist, weiß ich nicht zu sagen — das weiß überhaupt kein Komponist der Welt — man muß aber glauben, was man so herum hört. Es ist einmal in der Welt so, daß der Verkaufende immer mehr und der Kaufende weniger will oder kann. Ich werde also mit der ‚Sinfonie' warten; wenn Sie sie aber bis zum Herbst nicht nehmen (zur nächsten Saison), dann müßte ich mich wo anders umschauen. Ich tue das sehr ungern, aber was soll ich schließlich machen, meine Sachen jetzt im Koffer aufbewahren? Das gibt nachzudenken."

[1]) vgl. aber oben Dvořáks Mitteilung vom 23. Dezember 1888!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In seiner Antwort vom 18. Februar betont Simrock wieder, daß Dvořáks Werke nur in Böhmen Absatz fänden, daß sogar die neuen „Slavischen Tänze", auf die er große Hoffnung gesetzt, nicht gingen, wogegen das „Quintett" op. 81 sich wenigstens bezahlt gemacht habe. Am 1. und 12. September fragt Dvořák nochmals an, ob Simrock auf die G-dur Symphonie reflektiere und was er dafür zahlen wolle. Simrocks Standpunkt ersehen wir aus Dvořáks Erwiderung am 7. Oktober 1890:

„Ich warte vergebens wegen meiner neuen ‚Sinfonie'. Sie wollen mir kein Gebot machen, und für mich ist es auch schwer, weil Sie gleich sagen, ich bin teuer. Nun gut, wie soll ich aber leben, wenn ich soviel verdiene wie von Ihnen die letzten Jahre . . . Ich muß trachten, daß ich meine Sachen wo anderwärts verkaufe, damit ich existieren kann . . . Ich brauche riesig viel Geld, weil die Kinder groß werden, und die Erziehung kostet schrecklich viel . . ."

Simrock erklärte aber, keine Konzessionen machen zu können, wozu ihm Dvořák sofort am 9. Oktober erwiderte:

„Nachdem Sie also für gut befunden haben, meine ‚Sinfonie' abermals abzulehnen, werde ich Ihnen künftighin keine großen kostspieligen Werke anbieten, weil ich im Voraus weiß, daß Sie solche Werke, wie Sie sagen, nicht edieren können. Sie raten mir, ich soll kleine Werke schreiben; das ist erst schwer, denn wie kann ich dafür, daß mir gerade nicht ein Motiv für ein Lied oder sonst für ein Klavierstück einfällt? und ich habe gerade jetzt lauter große Ideen im Kopfe — ich werde tun, was mir der liebe Gott bescheert. Das wird wohl das Beste sein."

Infolge Simrocks Antwort vom 10. Oktober, der darin nachdrücklich betonte, daß auch für die Zukunft ihm jedes neue Werk Dvořáks auf Grund des Vertrages von 1879 angeboten werden müsse, kam es zu einem recht scharfen Briefe des Komponisten vom 11. Oktober, der höchst ärgerlich war, daß er auf die schließlich doch ablehnende Antwort betreffs der Symphonie ebenso wie früher mit der Messe fast ein Jahr habe warten müssen.

Es trat nun, nachdem Simrock nochmals am 12. Oktober seinen Standpunkt vertreten hatte und obwohl er am 28. Oktober Dvořák aufgefordert hatte, ihm ein wirkungsvolles Klavier-Konzert zu schreiben, eine längere Pause in dem brieflichen Verkehr ein, bis Simrock, nachdem ihm Dvořáks Berufung zum Direktor des National-Konservatoriums in New York zu Ohren gekommen war, am 17. November 1891 an ihn schrieb:

„Sind Sie schon in Amerika? oder gehen Sie dahin? oder sind Sie überhaupt schon tot? und aus welchem Grunde höre ich überhaupt nicht mehr von Ihnen? Schreiben Sie nichts mehr, was ein deutscher Verleger edieren kann? Und leben Sie nur noch für die Engländer? . . ."

Am 22. November 1891 antwortete Dvořák:

„Ich bin, Gott sei Dank, ganz wohl und arbeite wie immer recht fleißig, und würde es mich sehr freuen, wenn ich bald in der Lage wäre, für Ihren Verlag etwas Passendes zu bieten.

„Mit Amerika ist die Sache noch im Zuge und in nächster Zeit wird es sich entscheiden, ob ich geh oder nicht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Es hat mich sehr gefreut, von Ihnen zu hören. Sie haben wohl auch immer recht viel zu tun, wie auch ich in meiner Stellung an unserm Konservatorium ziemlich in Anspruch genommen bin."

Am 2. Januar 1892 macht dann Dvořák, nachdem er Simrock zum Neujahr Glück gewünscht hat, folgendes Verlagsangebot:

„Ich habe folgende Sachen:

1. ‚Dumky' für Piano, Viol. u. Cello in Kammermusikstil (½ Stunde Dauer),
2. ‚Rondo' für Cello mit Begleitung von Piano
3. ‚Ouvertüre' F dur, ‚Natur'
4. „ ‚Leben', ‚Carneval'
5. „ ‚Liebe', ‚Othello'

Diese drei Ouvertüren bilden einen Cyklus und haben den Titel ‚Natur, Leben und Liebe' (natürlich für Orchester), haben eine gemeinsame Opuszahl, und kann auch jede für sich gespielt werden. Die letzte Ouvertüre ist noch nicht fertig; ich brauche noch etwa 4 Wochen zur Ausarbeitung. Übrigens hat es durchaus keine Eile; ich wollte Ihnen nur sagen, was ich Neues habe."

Simrock war sofort bereit, die Werke in Verlag zu nehmen. Erst am 17. Januar 1892 antwortete ihm Dvořák:

„Ich habe jetzt eine große Konzerttournee in Böhmen zu machen und bin jede Woche fort, bitte also meine zögernde Antwort auf Ihre Briefe zu entschuldigen. Vor allem möchte ich Ihnen sagen, daß ich mit den Sachen durchaus nicht eile; ich habe alle noch nicht fertig — und für diese Saison ist ja schon alles verloren — und ich möchte also sagen, daß die Sachen vor meiner Ankunft in Amerika nicht erscheinen . . . Ich werde Ihnen also, bis alles fertig ist, schreiben oder nach Berlin kommen."

Zur Veröffentlichung dieser Werke aber kam es im Jahre 1892 noch nicht, da Dvořák, trotzdem sie Simrock haben wollte, sie ihm nicht zusandte und auch keine Forderung stellte. Ein Mahnbrief Simrocks gelangte nicht in die Hände des Adressaten. Der nächste Brief Dvořáks ist aus New York vom 4. März 1893:

„Ich höre von Prag aus, daß das ‚Böhmische Quartett'[1]) im April bei Ihnen ist . . . Auch Zajič[2]) soll dabei sein und Brahms? Wir werden am 9. April mit der ‚Havel' über Bremen reisen, und möchte Sie gern in Berlin aufsuchen . . . Es wäre so schön, wenn wir uns alle träfen!"

Diese Reisepläne Dvořáks scheinen aber nicht zur Ausführung gekommen zu sein. Am 6. Juni schrieb Simrock, der durch Hanslick einen an diesen gerichteten Brief Dvořáks erhalten hatte, an ihn, er wundere sich, daß er noch immer jene Werke nebst einer Honorarforderung nicht erhalten habe, worauf dann unter dem 28. Juli 1893 folgende Antwort einlief:

[1]) Sowohl Josef Suk, der später Dvořáks Schwiegersohn wurde, als Oskar Nedbal waren seine Schüler in der Komposition gewesen, ehe sie sich mit Carl Hoffmann und dem Cellisten Berger, der bald durch Prof. Wihan ersetzt wurde, im Jahre 1892 zu dem Böhmischen Streichquartett vereinigten.

[2]) Florian Zajič, der bekannte, seit 1896 in Berlin lebende Geiger, war Schüler des Prager Konservatoriums.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Meinen 4monatlichen Urlaub verbringe ich hier in Spillville, einem ganz böhmischen Ort im Staate Jowa, von New York 1300 Meilen entfernt, wo ich mich mit meiner ganzen Familie sehr wohl befinde und wo ich auch Ihre Briefe bekam . . .

„Ich komponiere, Gott sei Dank, nunmehr zu meinem Vergnügen und bin ziemlich unabhängig. Ich habe hier 15000 Dollars oder 60000 M. salary — und so bin ich in der Lage, meine Mußestunden der Komposition zu widmen und bin glücklich. Ich kann also mit der Veröffentlichung meiner Werke warten . . . Inzwischen sind noch neue zugewachsen . . . und ich will Ihnen nochmals [1]) sagen, was ich habe:

3 ‚Ouvertüren' für Orchester (neu) [op. 91—93],

‚Dumky' (Trio für Violine, Cello und Piano) [op. 90]

‚Rondo' für Cello (neu) [op. 94]

‚Sinfonie' E moll (neu) [op. 95]

‚Quartett' (Streich) F dur (neu) [op. 96]

„Ich arbeite an einem ‚Streichquintett' (2 Viola) [op. 97 Es dur], dann habe ich aus dem ‚Böhmerwalde' das Stück ‚Die Ruhe' für Cello und Piano arrangiert; das könnte willkommen sein für die Cellisten.

„Alle diese Stücke (das noch nicht vollendete ‚Quintett' ausgenommen) könnten Sie haben . . .

„Ich habe hier in New York bei meinem ersten Konzert die ‚Ouvertüren' gemacht (die ‚Sinfonie' E moll ist noch nicht gespielt) und glaube, daß es meine besten Orchestersachen sind . . .

„Nun habe ich alle 6 Kinder hier und bin zufrieden. Nächstes Jahr im Juni gedenke ich nach Europa zu gehen."

In diesem Briefe ist nicht erwähnt, daß in der Symphonie, dem Streichquartett und Streichquintett Negermelodieen verarbeitet sind, die diesen Werken ein ganz eigenartiges Kolorit durch ihre Vermischung mit der böhmisch-nationalen Musik Dvořáks verleihen. Auf alle diese Werke legte Simrock, der noch einige Wünsche betreffend Arrangements hatte, gleich seine Hand, mußte sich aber noch eine Weile gedulden, bis er sie erhielt. Erst am 13. Oktober 1893 schrieb ihm Dvořák von New York aus:

„Ich habe von Spillville lange Reisen gemacht, bis Omaha und St. Paul — riesige Strecken — und bin seit ersten Oktober wieder hier, habe aber mit den Aufnahmeprüfungen in der Schule so viel zu tun, daß ich nicht wußte, wo mir der Kopf steht. Nun komme ich ein wenig zur Ruhe und so schreibe ich . . .

„Das ‚Quintett' für 2 Violinen, 2 Viola und Cello [op. 97] ist auch fertig und, weil Sie sagten, daß Sie es auch nehmen, so offeriere ich es Ihnen . . . In diesem ‚Quintett' ist im zweiten Satz ein Andante mit Variationen. Die Melodie desselben ist aus einem noch nicht veröffentlichten Liede, auf englische Worte komponiert, welches ich später [2]) als selbständige Komposition herausgebe, und behalte mir das Verlagsrecht vor. Sie können es ja auch, wenn Sie später wollen, von mir erwerben . . ."

Am 22. Oktober bewilligte ihm Simrock anstandslos, ohne die Werke gesehen zu haben, die geforderten Honorare und bat um schleunige Zusendung.

---

[1]) Die 3 Ouvertüren, das Dumky-Trio und das Rondo hatte er schon am 2. Januar 1892 offeriert.

[2]) Geschah nicht bei Lebzeiten Dvořáks; auch jetzt noch nicht veröffentlicht; im Nachlaß, wie es scheint, auch nicht vorhanden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In seinem Briefe vom 4. November 1893 spricht Dvořák ausführlich über die Notwendigkeit des Copyright-Schutzes für seine Werke. Mehr interessieren uns noch folgende Bemerkungen:

„Die ‚Ouvertüren' hatten ursprünglich einen Titel [1]): ‚Natur, Leben und Liebe'. Weil aber jede ‚Ouvertüre' ein Ganzes für sich bildet, will ich den Titel ändern, und zwar so:

Ouvertüre F dur (‚In der Natur') op. 91,
„ A dur (‚Karneval') op. 92,
„ Fis moll ‚Othello' oder ‚tragische' oder ‚Eroica'?

Wüßten Sie vielleicht was Besseres? Oder soll man einfach ‚Ouvertüre' lassen? Aber Programmmusik ein wenig ist es doch."

Wie schon am 19. Mai 1889 hören wir hier das Wort Programmmusik, zu der sich Dvořák in der Folgezeit dann ausschließlich bekannte. Am 6. November ergänzt er noch seine Ausführungen über das Copyright.

Am 18. November meldet er dann, daß er die e-moll Symphonie erst nach der New Yorker Aufführung, die am 16. Dezember stattfinden würde, absenden könne. Diese Symphonie gefiel ungemein, wie wir aus seinem Brief vom 20. Dezember ersehen:

„Der Erfolg der ‚Sinfonie' . . . war ein großartiger; die Zeitungen sagen, noch nie hätte ein Komponist einen solchen Triumph [gehabt]. Ich war in der Loge; die Halle war mit dem besten Publikum von New York besetzt, die Leute applaudierten so viel, daß ich aus der Loge wie ein König!? alla Mascagni in Wien (lachen Sie nicht!) mich bedanken mußte. Sie wissen, daß ich solchen Ovationen mich gern entziehen kann, aber ich mußte es tun und mich zeigen! Seidl [2]) sagte, er wird Ihnen telegraphieren vom Erfolg.

„Ich werde noch 2 Aufführungen am 23. [und] 30. Dezember in Boston haben. [Emil] Paur aus Leipzig dirigiert. . . Das ‚Quartett' [op. 96] und ‚Quintett' [op. 97] kommt auch nächste Woche."

Auch der Brief vom 2. Januar 1894 ist voll der Freude über Erfolge:

„ . . . Wenn man in Europa von der ‚Sinfonie' sprechen wird, wie hier in Amerika, dann können Sie froh sein. . .

„Am 11. Januar gibt das ausgezeichnete Quartett Franz Kneisel aus Boston hier in New York einen Dvořák-Abend.

„ . . . Auch das ‚Sextett' op. 46 werden sie spielen.

„Ich bin, Gott sei Dank, wohl und munter und habe soeben mein 100. Werk vollendet, eine ‚Sonatina' für Violine und Piano. Sie ist bestimmt für die Jugend (meinen zwei Kindern gewidmet), aber auch Große, Erwachsene sollen sich damit unterhalten, wie sie eben können."

Am 16. Januar 1894 gibt Dvořák noch einige kleine Änderungen für die Symphonie an, stellt seine Reise nach Europa für Mai oder Juni in Aussicht und fragt schließlich:

„Ist wahr, daß Brahms eine ‚Faustouvertüre' geschrieben?"

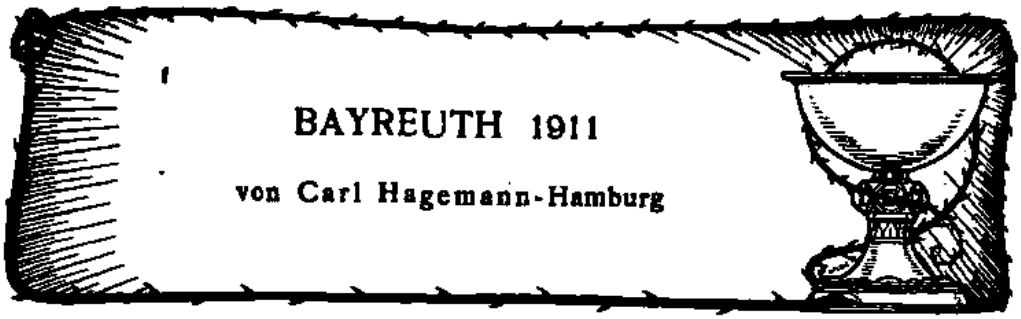
---

[1]) Schon am 2. Januar 1892 erwähnt.

[2]) Anton Seidl, einst Richard Wagners Gehilfe, seit 1885 Dirigent in New York.

(Schluß folgt)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



BAYREUTH 1911

von Carl Hagemann-Hamburg

Man spricht in letzter Zeit gern von einer Bayreuther Frage. Das Jahr 1913, in dem Richard Wagners Todestag zum dreißigsten Male wiederkehrt und damit die gesetzliche Schutzfrist für seine Werke abläuft, soll sie aufrollen. Ich verstehe nicht recht, wieso. Wenn Bayreuth wirklich das ist, was der Stifter gewünscht hat und was von den Hütern seiner Idee gefordert wird, steht es über den Zufälligkeiten aller Bräuche und Gesetze. Das schmucklose Fachwerk-Gebäude auf dem Hügel des kleinen Franken-Städtchens bleibt so lange eine ragende Burg unserer Kultur, wie dort voraussetzungslos künstlerisch gearbeitet wird, wie dort das Lebenswerk des Meisters in technisch vollendeter, stilvoller Weise zur Aufführung kommt. Deshalb trägt der Bayreuther Gedanke allerdings seine latente Krise in sich selbst, und eine gewisse Bangigkeit ist schon begreiflich. Mit dem Jahre 1913 oder irgendeiner andern Ziffer hat das aber nichts zu tun. Ob der „Parsifal" freigegeben werden muß und hier oder da außerhalb seiner Heimat dargestellt wird, ist gleichgültig. Genau so wie damals die Auslieferung des „Ring" an die Theater für die Bedeutung der Bayreuther Aufführungen gleichgültig gewesen ist. Im Gegenteil: die schlechten Provinz-Aufführungen der Trilogie rufen nur zu oft die Sehnsucht nach Bayreuther Festabenden wach. Die Frage ist also nur, ob die Leistungsfähigkeit Wahnfrieds Schlagkraft genug hat, um auch fürderhin zu interessieren und als Beispiel zu wirken. Und das dürfte nach dem Verlauf der letzten Festspiele wohl der Fall sein.

Eins möchte ich aber doch gleich vorausschicken. Die überwältigenden Eindrücke, wie sie vor zehn oder fünfzehn Jahren ausgelöst wurden (als Levi noch den „Parsifal", Mottl den „Holländer" und Richter den „Ring" dirigierten), habe ich in den letzten Jahren nicht mehr gehabt, — und Beifallsstürme, wie sie früher etwa nach dem letzten Akt der „Walküre" (als Bertram noch den Wotan sang) einsetzten und eine Viertelstunde lang anhielten, ohne daß auch nur ein einziger das Haus verlassen wollte, kommen heute nicht mehr vor. Im übrigen muß aber ausdrücklich anerkannt werden, daß man unter der unermüdlichen und geschickten Leitung Siegfried Wagners auch heuer wieder ungemein fleißig gearbeitet und damit Vortreffliches geleistet hat. Das Publikum, das sämtliche Vorstellungen bis auf den letzten Platz füllte, war sehr zufrieden, und Theaterleiter,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Regisseure und Kapellmeister hätten viel Schönes sehen und lernen können, wenn sie sich zahlreicher eingefunden hätten. Die Gruppe der Fachleute war wirklich beschämend klein. Ob man es nicht mehr nötig hat, oder ob die Geschäfte auch sonst gut gehen — wer mag es wissen.

Dekorativ ist dieses Mal besonders viel geschehen. Leider hat man aber die Gepflogenheit, immer nur einzelne Akte neu auszustatten, beibehalten. Am Bayreuther „Ring" kann jeder Regieschüler sämtliche Inszenierungs-Arten vom Jahre 1896 bis auf heute studieren. Sonst befleißigt man sich jetzt auch in Bayreuth der neuen bühnentechnischen Errungenschaften. Kranich stellt seine Dekorationen ebenfalls in einen Rundhorizont und gewinnt dadurch erst die rechte Ausnutzung der wundervollen Festspielbühne. Nur sollte er sich aber auch ganz vom alten Kulissen-System lossagen und nicht die früheren Gassen immer noch durch parallele Versatzstücke markieren. Auch müßte vermieden werden, daß vor den plastischen Dekorationsstücken noch wieder gemalte Teile stehen.

Ganz neu sind die „Meistersinger" ausgestattet worden[1]) (bis auf die Schusterstube, die man mit ihren falschen perspektivischen Wirkungen unbegreiflicherweise aus der alten Inszenierung herübergenommen hat). Am schönsten geriet die Kirche, die bei sehr praktischer Grundrißbildung ungemein schlichte Formen zeigt und in ihrer Farbenstimmung aus Blau und Altgold eine wirklich schöne moderne Theaterdekoration darstellt. Auch die Festwiese bot einen fröhlichen Anblick. Eine sehr günstig eingebaute Brücke gab dem fleißigen Regisseur Gelegenheit, die Massen zwanglos zu gliedern und malerische Anmärsche zu erzielen. Weniger vermochte dagegen der neue zweite „Parsifal"-Akt zu interessieren, der eigentlich die Mission erfüllen sollte, eine schon seit Jahren schmerzlich empfundene Bayreuther Unmöglichkeit endgültig zu beseitigen. Es ist ja ohne weiteres zuzugeben, daß die technische Lösung der Blumengarten-Szene ungemein schwierig ist und daß der neue Entwurf unbedingt einen Fortschritt bedeutet. Farbig wirkt er sogar zum Teil sehr reizvoll, was besonders durch eine ausgezeichnete Beleuchtungsweise zum Ausdruck kommt. Leider vermißt man aber die Intuition einer wirklich originellen malerischen Potenz. Auch die neuen Kostüme, die gewiß ebenfalls lange nicht so häßlich sind wie die alten, bringen noch keine Lösung.

Das Orchester spielte am klangschönsten, beweglichsten und interessantesten unter Hans Richter, der mit seinen „Meistersingern" einen kaum noch erhofften, auserlesenen Genuß bot. Im Vorspiel und auch in der Kirche überraschten zwar zunächst die lebhafteren Tempi und das Hinweggleiten über manche rezitativartigen Stellen. Wir Jüngeren sind ja

[1]) Siehe die Beilagen dieses Heftes. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

alle mehr oder weniger mit den breiten Zeitmaßen Mottls und seiner Schüler aufgewachsen und glauben zunächst einen Mangel an Feierlichkeit zu spüren. Sehr bald kommt man aber doch zu der Überzeugung, daß der lustspielmäßige Charakter der „Meistersinger" eine gewisse Leichtigkeit im melodischen Fluß und keine allzu starken dramatischen Akzente erfordert. So war denn vor allem der zweite, kaum eine Stunde spielende Akt von einem entzückenden Charme erfüllt, der auch dem grandiosen Finale der Festwiese erhalten blieb. Schade nur, daß der versenkte Orchesterraum die Steigerung am Schluß nicht in der Weise zur Geltung kommen ließ, wie man es von diesem Orchester unter dieser Führung erwarten durfte. Den „Parsifal" dirigierte, wie schon seit Jahren, Carl Muck: immer mit derselben Sorgfalt und derselben Sauberkeit, aber auch mit demselben Mangel an weihevoller Größe, wie sie Levi früher zu erzielen wußte. Und Siegfried Wagner hatte sich den ersten „Ring" vorbehalten, was nach den wochenlangen aufreibenden Proben als Regisseur der „Meistersinger" alle Anerkennung verdient. Es ist ja zweifellos, daß der Sohn des Meisters auch als musikalischer Leiter sehr begabt ist. Aber mag er vielleicht doch nicht häufig genug am Pult sitzen, um die Dirigiertechnik so durchaus zu beherrschen, wie es zum festen Zusammenhalten eines großen Opernapparates nötig ist, oder mag ihm überhaupt die suggestive Macht eines starken künstlerischen Willens fehlen: die Präzision im Zusammenwirken von Unten und Oben ließ vielfach zu wünschen, eine Geschlossenheit des künstlerischen Organismus wurde, auf längere Strecken wenigstens, nicht erzielt. Auch scheint bei Siegfried Wagner die große Regiebegabung den Kapellmeister ungünstig zu beeinflussen, indem der Sinn für die Gestaltung der Einzelheiten den großen dramatischen Zug nicht recht aufkommen läßt.

Unter den Mitwirkenden finden sich ziemlich viele neue Namen. Man ist in Wahnfried seit einiger Zeit mit Recht auf die Heranbildung eines Nachwuchses bedacht und läßt es sich nicht verdrießen, allerlei Sänger während des spielfreien Jahres nach Bayreuth zu laden und gründlichst auszuprobieren. In diesem Sinne wird dort immer noch die Mission einer Stilbildungsschule erfüllt, weil die Art zu arbeiten nicht nur der einzelnen Partie, sondern dem ganzen Künstlertum des betreffenden Sängers zu gute kommt. Und mancher junge Künstler, der daheim im Provinz-Schlendrian unterzugehen drohte, wird durch die zuchtvolle Probezeit in Bayreuth wieder an ernstes Streben gewöhnt und damit für die künstlerische Opernbühne gerettet. Es ist ungemein wohltuend, daß in Bayreuth durchweg gesungen (und nicht geschrieen), und zwar musikalisch gesungen wird. Man genießt eine Bayreuther Szene fast stets unter dem Eindruck, dort oben nur musikalische Menschen vor sich zu haben — so unerbittlich werden die Partieen auf ihre melodische Struktur hin erarbeitet, so peinlich müssen die Sänger die Bewegungen und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gesten aus der Musik heraus empfinden und gestalten lernen. Zwar scheint es manchmal, als ob die Regie in dieser Bindung des Sängers an die musikalische Phrase zu weit gehe und dadurch zu einem Pathos gelangte, dem die nötige Wärme und der rechte dramatisch-psychologische Impuls fehlt. Ich glaube bestimmt, daß man unserm modernen Empfinden nach von diesem sogenannten Bayreuther Stil mehr und mehr wird abrücken und sich einem, natürlich ebenfalls musikalisch bedingten künstlerischen Realismus wird zuwenden müssen.

Von den Neubesetzungen ist in allererster Linie der Hagen Karl Brauns zu nennen. Mit ihm hat Bayreuth jetzt endlich den richtigen Vertreter für diese Partie gefunden: in Haltung und Vortrag schlechthin vollendet, stellt dieser ausgezeichnete Künstler die Figur des Albensohnes tatsächlich in den Mittelpunkt des Geschehens. Auch der Alberich Eduard Habichs hatte, namentlich im „Siegfried", so dramatisch sichere Momente, daß man ihn als Ersatz für Friedrichs gelten lassen darf, während Heinrich Hensel als Loge trotz fleißigen Studiums Dr. Otto Briesemeister nicht vergessen machen konnte. Als Siegmund war Jacques Urlus, wohl aus Befangenheit, etwas unsicher, während die Siegfriede Alfred von Barys wieder eine ausgezeichnete Leistung boten. Ferner mußte neben Walter Soomers stimmgewaltigem Wotan, Ellen Gulbransons immer noch klangfrisch gesungener und stilecht verkörperter Brünnhilde, neben Hans Breuers unübertrefflichem Mime und der herrlich gesungenen Erda der Schumann-Heink die wundervolle Stimme von Minnie Salzmann-Stevens (Sieglinde) auffallen. Im „Parsifal" führte uns Anna Bahr-Mildenburg durch eine grandiose Darstellung der Kundry auf die höchsten Höhen moderner Bühnenkunst, so daß der alternde Ernest van Dyck stimmlich und in der Erscheinung ziemlich stark abfiel. Die „Meistersinger", die im ganzen übrigens weit mehr befriedigten als in den solistischen Leistungen, brachten das Debut von Hermann Weil als nicht sonderlich bedeutender Hans Sachs, von Heinrich Schultz als wirksamer Beckmesser und von Karl Ziegler als etwas operettenhafter David. Der Walter des jungen Berliner Hofopernsängers Walter Kirchhoff war etwas unfrei im Spiel, machte aber gute Figur, und Lilly Hafgren-Waags Eva entzückte durch Liebenswürdigkeit und geschmackvollen Vortrag.

Rüdels Chöre sangen (auch die Prügelszene bei lebhaftester Darstellung) fehlerlos und dabei klangkräftig wie immer. Und eine Reihe origineller und lustiger Einfälle Siegfried Wagners belebte den stets fesselnden Verlauf der liebenswürdigen Handlung.

Leider drückte die unbeschreibliche Hitze namentlich die letzten „Ring"-Abende etwas herab. Daß dies nicht noch mehr geschah, gereicht den Mitwirkenden zu höchstem Lobe. Sie haben heldenhaft für Bayreuth gestritten. Möchte man's ihnen auch in Wahnfried danken.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

WALDOPER IN ZOPPOT

von Carl Fuchs-Danzig



Das dritte Jahr ist ins Land gegangen, seit auf stillem Rund im Stadtwalde von Zoppot ein neues Kunstgenre in Gestalt der Waldoper zu Leben und Wirksamkeit gelangt ist. Eine Lichtung von 72 m Breite und 36 m Tiefe war für die Veranstaltung von Kinderspielen in Aussicht genommen; bei der Besichtigung entdeckten jedoch Paul Walther-Schaeffer, damals am Danziger Theater, jetzt in Chemnitz Oberregisseur, und der Bürgermeister von Zoppot, Herr Woldmann, selbander die außerordentlich ergiebige Akustik des Platzes. Er wurde auf das gesungene und das gesprochene Wort, wie auf Geigensolo geprüft. Es ergab sich, daß ohne jegliche besondere Anstrengung dies alles nicht nur über den ganzen Platz hin, sondern nach allen Seiten noch weit in den Wald hinein verständlich blieb, als geschähe es in der Stube, während der Hall des Waldes dem Klang eine eigene Weihe verlieh. Auch störte kein Echo diese Wirkung.

So kam in der Seele beider Männer der Gedanke auf, daß es möglich sein müsse, hier Opern, deren Szenerie die Natur unter freiem Himmel ist, aufzuführen. Auf der einen Breitseite, die sanft ansteigt, wurde auf angemessener Höhe über dem Planum des künftigen Zuschauerraumes eine Bühne von 26 m Breite ausgemessen, die rückwärts von selbst die gleichsam unbegrenzte Tiefe des Waldes gewann. Unterhalb wurde der Orchesterraum eingegraben, so hatte man ohne viel Umstände das erwünschte verdeckte Orchester, und endlich wurde der Zuschauerraum nach hinten ansteigend erhöht, und man konnte von den seitlichsten Plätzen noch gut die Bühne übersehen, auch, wie sich schon von selbst verstand, von jedem der 2000 Sitzplätze wie von ca. 1500 Stehplätzen aus gleich gut hören. Die dem Orchester nächstgelegenen Plätze wurden nicht einmal die besten, was vielleicht einmal dazu führt, so viel von ihnen zu opfern, daß statt der minder günstigen linearen Anordnung des Orchesters die bogenförmige eingerichtet würde. Als es dann zu Aufführungen gekommen war, konnte man bemerken, daß, was der Klang des Orchesters etwa an konkreter Kraft verlor, er dafür an einer gewissen idealen Verklärung gewann, und mit 40 Mann jedenfalls genügte, während die den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klang besser sammelnde bogenförmige Anordnung für später nicht ausgeschlossen erscheint. Auch der Gedanke verwirklichte sich, daß Spiel und Klang des Orchesters und der Gesang, wenn es gelänge, durch sie die Entrückung in eine ideale Welt zu erwirken, nicht eine schwächere, sondern eine stärkere Illusion hervorbringen müsse, weil er in der realen Natur einen stärkeren Widerstand findet, als von der dem Zuhörer von vornherein als künstlich bewußten Bühne.

Natürlich mußte man, sobald eine durch die Lokalität ihrer Szenen geeignete Oper gefunden war, die Natur auch durch Kunst der Szene unterstützen, mit eingebauter Architektur von Landhäusern, Schloßhöfen, Grenzmauern, Brunnen, Fontänen, Mühlen, wobei man den Vorteil hatte, den Schornstein eines Hauses wirklich rauchen lassen, Springbrunnen und Mühlen mit laufendem, leise plätscherndem Wasser dauernd bedienen zu können. Wenn dergleichen nun noch als eine Summe von Kleinigkeiten angesehen werden kann, so konnte man es der Kunstbühne in den großen Dimensionen im natürlichen Wechsel der Tageszeiten gleichtun, und Morgengrauen, Abendrot oder Abendgold der Sonne und Mondschein durch Scheinwerfer, die im Rücken der Zuschauer weitab aufgestellt wurden, ebensowohl hervorbringen, und was recht wichtig war, das natürliche Tageslicht, solange die Situation es erlaubte oder forderte, ohne Lampen- und Rampenlicht verwerten. Dazu aber, die Kunstbühne an szenischen Wirkungen zu übertreffen, wenigstens solange es sich nicht um Wagnerische Rheinfahrten, Feuerzauber, überirdische Walkürenritte und Scheiterhaufen handelte, bot die bei Kunstbühnen unerreichte Breite von 26 Metern, die weite Tiefe des Waldes bei Tag und Nacht Gelegenheit zu Massenwirkungen wie zu Fernwirkungen für Gesicht und Gehör, wie keine Kunstbühne sie hervorrufen kann. Massenchöre von 200 Personen konnten sich frei entwickeln, bis in die letzte Ferne und Höhe konnten Wanderchöre bei Tag und Nacht im Stück — bei Nacht mit Fackeln — sichtbar und bis zum leisesten Piano hörbar werden; Reitergruppen, etwa auch mit Fackeln, konnten ohne störendes Hufgetrappel hereinsprengen. Auch sonst wurde die Verwendung von Tieren, z. B. vor Wagen, unbedenklicher. Endlich bot der ansteigende Hintergrund noch Gelegenheit zum Aufbau, je nachdem eines Hauses, einer Kirche, einer Burg auf der Höhe, die leicht zu belichten waren.

Das alles haben wir dann in Fülle, einzeln und kombiniert, in drei aufeinander folgenden Sommern nacheinander in wiederholten Aufführungen an folgenden Opern erlebt: „Das Nachtlager von Granada“, das den Anfang machte — mit Geigensolo, Mondschein im Schloßhof, fackelschwingenden Reitergruppen. Dann kam „Das goldene Kreuz“ von Brüll, eine Oper, die wie von vornherein zur Aufführung im Freien bestimmt erscheint,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und neuerdings letzten Mittwoch, 2. August, noch „Lobetanz“ von Thuille, dem hier der Dirigent Dr. Hess, ein Schüler des verstorbenen Komponisten, auf die Bühne geholfen hatte. Auch den ersten und dritten Akt von Wagners „Tannhäuser“ hatte man, diesmal freilich ohne den Sängerkrieg, aufgeführt. Man war eben im Stadium der Versuche, auch hatten in diesem Falle besondere Wünsche von besonderer (zahlender) Seite mitgesprochen. Heute könnte man daran denken, ob nicht der Landgraf im Lauf der Jahre den Einfall gehabt haben könnte, den jährlichen Sängerkrieg an einem geeigneten Platz einmal in seinem geliebten Thüringer Walde vor sich gehen zu lassen, und ob im Text nicht einige wenige, gewohnte, aber objektiv nicht wesentliche Details von Worten zu opfern wären, die man durch andere unbedenkliche ersetzen möchte, um die ganze Oper im Freien spielen zu lassen.

Im „Lobetanz“ hat neuerdings der geistvolle Walther-Schaeffer das Problem gelöst, einen dramatischen Vorgang im Freien und doch im geschlossenen Innenraum vor sich gehen zu lassen. Das Gelegenheitsgefängnis, in dem, der Zauberei überführt, Lobetanz und etliche Rowdies ihre letzte Stunde erwarten, besteht in einem soliden Zementbau nach dem System Rabitz, mit zwei offenen romanischen Rundbogen, zwischen denen ein altes Ritterstandbild nicht fehlt. Nach außen aber sind sie durch zwei Gitter abgeschlossen, hinter denen die Szene mit Gesang und Tanz sich abspielt. Ich eigne mir gleich hier die Idee meines erfindungsreichen Freundes an, den „Fidelio“ mit dem Kerker im Freien möglich zu machen. Dieser soll auf der Höhe der Bühne sein, darüber will er einen Erdhügel aufschütten lassen, auf dem das Kastell mit dem offenen Hof erscheint. Der Kerker mit der Zisterne wäre mit eiserner Tür im Angesicht des Publikums verschlossen. Zu ihm steigt Rocco mit Fidelio, später Pizarro von außen herab. Jene öffnen die Tür zu dem naturgemäß engen Kerkerloch, das durch die offen gelassene Tür sichtbar bleibt. Florestan, angekettet, kann nicht entfliehen. Wie Walther-Schaeffer sich bis dahin mit Florestan und seiner Moral-Arie „Gott, welch' Dunkel hier“ abfinden will, ist seine Sache. Jedenfalls ist der gewohnte Prachtkerker von 16 Meter Bühnenbreite sehr viel unwahrscheinlicher als alles, was erfunden werden könnte, um den Monolog des Florestan möglich zu machen. Gesanglich überkühn geschrieben, mißlingt er bekanntlich allermeist dem Tenor und wäre ausbleibend auch noch kein gar zu erheblicher Verlust. In einem engen Raum mit beschränktester Bewegungsfreiheit der handelnden Personen sich vollziehend, würde die Entscheidungsszene zwischen Pizarro und Fidelio an dramatischer Kraft ohne allen Vergleich gewinnen und ist offenbar in solchen Raum gedacht. Doch dies bleibe der Zukunft überlassen.

In der Aufführung des „Lobetanz“ hatte der Regisseur die Auf-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

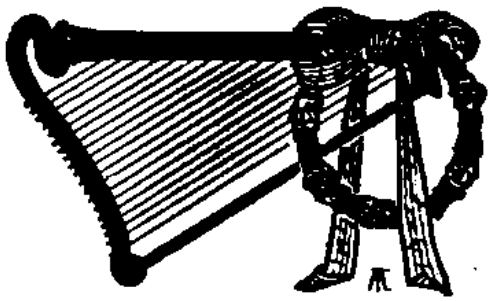
gabe vor sich, da vom Aufbau einer einigermaßen echt aussehenden Szene in den Pausen zwischen den drei Aufzügen nicht die Rede sein konnte, alles in einem Bilde zu vereinigen und nun das, worauf es im Einzelfall ankam, durch Beleuchtungs- und andere Maßregeln hervortreten zu lassen oder zu verstecken — das Gefängnis, den Rosengarten, die Linde[1]), den Thronsessel, den Galgenhügel. Nur der Galgen wird vor dem dritten Akt aufgebaut. Das Gefängnis sieht man im ersten Akt nicht vor üppig blühendem Rosengebüsch, zum zweiten Akt sind die Rosen abgeblüht, zum dritten der Busch selbst bis auf Reste vergangen oder auch, um die lange verschlossen gewesenen Gitter zu öffnen, hinweggeräumt. Die Szene ist in einer verlassenen Partie des Schlosses gedacht. Endlich war noch die im Original geforderte Verwandlung bei offener Szene zu überwinden. Was geschah? Der Henker und seine Gesellen stiegen mit wenig Fackeln zum matt beleuchteten Schlosse in den Hintergrund hinauf, wo der Gefangene, wie man sich vorstellen konnte, abgeurteilt wird; dann mit einem Gewimmel zahlreicher Fackelträger bewegt sich der Zug des Königs mit der auf der Bahre getragenen, vor Liebeskummer todkranken Tochter, dem Gefolge, der Sängerschar des Hofes, den Richtern und dem Henker mit dem Gerichteten während der mysteriösen Musik mit wohl abgemessenem Tempo ihrer Schritte den Berg vom Schlosse hinab und treffen mit den Schlußtakten, für den Hörer und Zuschauer zwanglos, wie selbstverständlich, auf der Szene ein, statt aus den Kulissen hervorzutreten. So wurde die Szene um den reizvoll-unheimlichen Lichteffekt der wandelnden Flammen reicher, den in diesen Dimensionen keine Kunstbühne darbieten kann, und dabei nahm sich die Ankunft des Zuges noch ungleich natürlicher aus, als wenn die Akteure nur eben auf den Wink des Inspizienten hinaustreten und sich auf der Bühne ordnen.

Weder der Wert der Thuilleschen Komposition noch der des Librettos, der noch viel fragwürdiger ist, braucht uns hier zu beschäftigen. Für jetzt ist die Hauptsache, was hier auf der Waldopernbühne vorzugsweise durch die Regie geschehen ist, und daß die Waldoper ihre Berechtigung überzeugend dargetan hat. Jetzt wären die Komponisten für sie an der Reihe; sie müßten nur wissen, daß bei all den reichen neuen Möglichkeiten, die die Waldoper ihnen bietet, alles Frivole, alles Niederträchtige, vor allem Blut und was sonst auch nur von fern nach „Tiefland“ riecht, ausgeschlossen ist. Wer nur einmal im heiligen Abendgold diese geweihte Stätte geschaut hat, wird mir dies glauben. Es wäre ein Frevel, wenn auch dorthin die Mascagnitis und die Löwenkavallerie und eine Wagner-Nachahmung einbräche, vor der wahrscheinlich keiner so entsetzt gewesen wäre wie Richard Wagner.

[1]) Siehe die Beilagen dieses Heftes. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gespielt und gesungen wurde der „Lobetanz", der ja noch zur anständigen Wagner-Nachahmung gehört, allerseits mit großem Talent und voller Hingebung. Die Palme würde mit ihrem wahrhaft edlen Gesang und weiblichen Spiel Frau Tordek-Gerhäuser vom Münchner Hoftheater verdienen, wenn sie nur mehr im Stück zu tun, wenigstens zu singen hätte. Herr Hochheim bewältigte nach ganz kurzer Bekanntschaft damit die permanente Tenorpartie des Lobetanz mit größter Frische, Kraft und Eleganz, wie mit stimmlicher Schönheit. Gesanglich wirkte Herr Camphausen schön mit seiner Ballade durch Vortrag und Schule, wie durch Jugendlichkeit des Gesanges. Als einer der Gefangenen war Herr v. Westernhagen auf gleicher Höhe, ebenso Herr Gritzbach in der Partie des Märchenkönigs. Wer aber sollte mehr Dank verdienen als die Liebhaber, gegen 200 an der Zahl, vorwiegend Damen, die den Chor mit Gesang und Reigen zu so reizvollem und sicherem Eingreifen brachten?



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



REVUE DER REVUEEN

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 1911. No. 1 bis 26. — No. 1. „Das Musikjahr 1910." Rückblick auf die Produktion des verflossenen Jahres und anderes. Von August Spanuth. — No. 3 und No. 4. Kritisches zum „Rosenkavalier". Von August Spanuth. — No. 6. „Die literarische Oper." Von Josef Schneider. Der Autor sagt: „Das Opernbuch muß eine gewisse Leere und Farblosigkeit haben, damit die Musik als willkommene Ergänzung erscheine, dann erst bildet sie mit dem Drama eine höhere Einheit, deren künstlerische Notwendigkeit zwingend wirkt. Die Oper gestattet also nicht die volle Entfaltung aller lyrischen und epischen Elemente des Schauspiels, das dazu erst völlig umgewandelt und eingeschränkt werden muß. Die Dichterkomponisten werden sich mit dieser Tatsache abfinden müssen." — No. 8. „Liszt der Unbeliebte." Von H. W. Draber. Verfasser erinnert an die Verleihung des Doktortitels durch die Universität Königsberg im Jahre 1842 und stellt dem einen ablehnenden Bescheid, den ein Künstler in Königsberg jüngsthin erhielt, als er Lisztsche Klavierwerke zu spielen gedachte, entgegen. Er knüpft an dieses Symptom der Vernachlässigung des Schöpfers der neuen Klaviermusik nachdenkliche Betrachtungen und ermahnt die Pianisten, Liszt in seinem Jubiläumsjahr nachdrücklichst zu bevorzugen und so einen Teil ihrer Dankbarkeit abzutragen. — „Eduard Reuß †." Anonymer Nachruf. — No. 9. „Die Krisis im Allgemeinen Deutschen Musikverein." Von Edgar Istel. Abdruck aus dem Konzerttaschenbuch von Emil Gutmann-München, in dem sich der Verfasser mit dem Verein auseinandersetzt und dabei verschiedentliches sehr interessantes Material zutage fördert. — No. 10. „Der Fall Schönberg." Von Ferdinand Keyfel. Kritische Besprechung der Arbeiten Schönbergs. „Schönberg hat mit seinem Mißachten des organischen Ausbaues jeglicher Thematik, Harmonie und Melodie das Wesen der Musik aufgehoben. Wohin müßte aber die Tonkunst kommen, wenn Kritik und Publikum sich solche Auswüchse eines krankhaften und krampfhaften Impressionismus nicht energisch verbitten würde?!" — No. 11. „Weingartner und die Symphonie." Zur Aufführung seiner neuen Symphonie im Leipziger Gewandhaus. — „Zur Krisis im Allgemeinen Deutschen Musikverein." Anonymer Zusatz zu den von Edgar Istel in No. 10 bloßgelegten Schäden des Vereins. — „Bemerkungen zur Pedal- und Phrasierungsfrage." Von Theodor Wiehmayer. — No. 12. „Abermals die Krisis im Allgemeinen Deutschen Musikverein." Von Edgar Istel. Entgegnung auf Max Schillings' Abwehr gegen die in No. 9 der Zeitschrift veröffentlichten Angriffe Istels. — No. 16. „Der V. Musikpädagogische Kongreß in Berlin." Bericht von H. W. Draber. — No. 18. „Beethoven in Holland." Bericht über das große Beethoven-Fest im Haag. Von August Spanuth. — „Der erste österreichische Musikpädagogische Kongreß." Von Josef Schneider. — No. 20. „Eine neue Bruckner-Biographie." Von Amadeo v. d. Hoya. Zu dem Buch Franz Gräflingers. — No. 21. „Gustav Mahler †." Nekrolog von August Spanuth. — „Die Hundertjahrfeier des Prager Konservatoriums." Von Ernst Rychnovsky. — „Vom

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikfest in Halle." Bericht von August Spanuth. — No. 22. „Londoner Musikverhältnisse im Jahre 1911." Von H. W. Draber. Fortsetzung in No. 23. — „Das zweite Leipziger Musikfest." Von Arthur Smolian. — No. 24. „Das 87. Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf." Bericht von Frank van der Stucken. — „Der Londoner Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft." Von H. Leichtentritt. — No. 25. „Musikalische Fastenpredigt." Von Josef Schneider.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 1911. No. 1 bis 15. — No. 1. „Ehrt Euren Deutschen Caruso!" Von Paul Marsop. Würdigung des großen Sängers, aber Frontstellung gegen die übermäßige Verhimmelung von seiten der Kritik und des Publikums. — „Ein künstlerisches Glaubensbekenntnis Richard Wagners aus dem Jahre 1851." Nach dem Briefwechsel mit seinen Verlegern Breitkopf & Härtel mitgeteilt von Wilhelm Altmann. Wagner bietet in diesem Schriftstück der Leipziger Firma den „Lohengrin" zum Verlage an, wobei er sich über Kunstfragen äußert. — „Franz Liszts musikalische Werke." Eine kritische Betrachtung der bisher erschienenen Bände 1 bis 8 der Gesamtausgabe. Von Werner Wolffheim. — „Orgel und Klavier in der Musik des XVI. Jahrhunderts." Von Georg Schünemann. Besprechung eines diesen Titel führenden Buches von Otto Kinkeldey. (Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.) — No. 2. „Albert Niemann zum 80. Geburtstag." Von Richard Sternfeld. — „Die Befreiung vom Lampenfieber." Von Leopold Schmidl. Untersuchung der Erscheinung und Beilegung des Übels auf psychologischer Basis. — „Erich J. Wolff als Liederkomponist." Von Emil Liepe. — No. 3. „Solistenprogramme." Von Roderich v. Mojsisovics. — „Zur Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung von Richard Wagners ‚Ring des Nibelungen'." Mit Benutzung der bisher unveröffentlichten Korrespondenz zwischen Wagner und dem Verlagshause B. Schott's Söhne. Von Wilhelm Altmann. Fortsetzung in No. 4 bis 9. — „Zur Kritik der Lisztausgabe." Eine Rechtfertigung. Von August Stradal. — No. 4. „Über Tonansatz." Zwanglose Kapitel aus der Praxis der Stimmbildung. Von Céline Boudinier. Abdruck einiger in der französischen Zeitschrift „Comedia" erschienenen Artikel über diesen Gegenstand, in der Übersetzung von Heinrich Möller. Fortsetzung in No. 5 und 6. — „Revidierte Originaltexte." Gegen die modernen Ausgaben klassischer Meisterwerke, die fast immer eine Quellenversumpfung bedeuten, nebst Hinweis auf die Klassiker-Ausgaben der Königlich Preußischen Akademie der Künste. Von Moritz Mayer-Mahr. — „Wilhelm Berger †." Von Paul Schwers. — No. 5. „Die Uraufführung des ‚Rosenkavalier' in der Dresdener Hofoper." Von Paul Schwers. — „Geiger-Psychologie." Von L. Andro. Besprechung eines Vortrages Bronislaw Hubermans über Musikbegabung. — No. 7. „Eine neue Mozart-Handschrift." Zur Auffindung des „Bandel"terzett-Autographen. Von Ludwig Voltz. — No. 8. „Aus der harmonischen Werkstatt." Von Hans Sommer. Über Ganztonleitermelodik und die Ausweitung der Septime. — „Vom Liederschaffen." Von Otto R. Hübner. Fortsetzung in No. 9. — No. 9. „Wiener Moderne." Von Theodor Tagger. Skizzierung der modernen Führenden: Schreker, Schönberg, Graener. — „Vom diesjährigen Tonkünstlerfest." Zum Heidelberger Lisztfest. Anonym. — No. 10. „Das ‚Deutsche Opernhaus' in Charlottenburg." Von Paul Marsop. Gedanken und Bedenken hinsichtlich des neuen Unternehmens. — No. 11. „Betrachtungen zur Musik-Ästhetik." Von Paul Wunderlich. Fortsetzung in No. 12 und 13. — „Die angebliche Krisis im Allgemeinen Deutschen Musikverein." Von Paul Schwers. Gegen den Artikel Edgar Istels im Konzert-Taschenbuch von Emil Gutmann-München. — No. 12. „Musikalische Abrechnungen." Von Kurt Singer.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verfasser wendet sich gegen verständnislose Heroenanbetung, insbesondere gegen einen unbegründeten, weil auf falscher Stellung beruhenden Wagnerismus. Hier könnten die Wagner-Biographen mit Vorteil einsetzen, das rechte Verstehen der großen Kunst des Meisters vorzubereiten. „Der Biograph ist noch nicht gekommen. Wir harren sein! Und ich sage es prophetisch, aus einem Herzen wahrster Verehrung für den Bayreuther Meister: Der Biograph, der da kommt, darf und wird kein — Bayreuther sein!" — „Vom Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer in Köln." Von Otto Leßmann. Anläßlich der Herausgabe des wertvollen Kataloges der Schätze des Instituts von Georg Kinsky. — No. 13. „Alt und Modern." Von Eugen Honold. Ein Beitrag zur Geigenfrage. Autor stellt die Vorzüge der guten neuen Streichinstrumente in das rechte Licht und glaubt, daß die Meistergeigen heutiger Provenienz selbst mit denen mancher tüchtiger Altmeister jeden Vergleich aushalten können. — „Eduard Reuß." Von Paul Marsop. Würdigung des verstorbenen „Bayreuthers". — No. 14. „Wo steht Strauß mit seinem ‚Rosenkavalier'?" Von Heinz Thiessen. Autor meint, daß Strauß seit der „Domestica" den Weg zur neuen Klassizität betreten habe. Als weitere Symptome dieses Wegschreitens gilt seine Liebe für Mozart, und man wäre nicht weiter erstaunt, wenn er nach dem „Rosenkavalier" den entscheidenden Schritt tun würde. „Gleichgültig, wie Strauß sich noch gebärdet: wir haben ihm in jedem Falle den Bereicherer zu danken; er hat die Musik durch neues Ringen bald dicht an die neue Selbstverständlichkeit, Klassizität geführt." — „Ein Blick auf Bachs Kantaten." Von C. Ad. Lorenz. Über die Praxis bei Bach-Aufführungen, insbesondere den Gebrauch der Bearbeitungen Bachscher Werke betreffend. — No. 15. „Zur Berliner Inszenierung der ‚Zauberflöte'." Von Victor Junk. Die Frage, ob die Szene der „Zauberflöte" nach Persien verlegt werden darf, beantwortet er mit einem entschiedenen „Nein!" und läßt sich über das Quellenwerk und über die Geschichte des Textes ausführlich aus. „Ein bißchen mehr Achtung vor dem Text der ‚Zauberflöte' tut dringend not! Denen aber, die sich an ihm vergreifen, sei Goethes Wort in Erinnerung gebracht: ‚Es gehört mehr Bildung dazu, den Wert dieses Textbuches zu erkennen, als ihn abzuleugnen'". — „Musikkritik." Von Max Puttmann. Ein Kapitel über das Elend der heutigen Musikkritik. Fortsetzung in No. 16.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG (Köln), 1911. No. 1 bis 25. — No. 2. „Drei Briefe von Robert und Clara Schumann." Mitgeteilt von Hermann Bräuning-Oktavio. — No. 3. „Albert Niemann." Zu seinem 80. Geburtstage am 15. Januar. Von Ernst Edgar Reimerdes. — „Erich J. Wolff." Eine biographische Skizze von Karl Thiessen. — No. 4. „Der Rosenkavalier." Kritischer Bericht über die Dresdener Uraufführung von H. W. Draber. — No. 5. „Die moderne Operette." Von Martin Jacobi. Ein vernichtendes Urteil über eine Afterkunst, die in puncto Verblödung des Geschmacks und Herabsetzung des Niveaus schlechterdings nicht zu überbieten ist. — No. 6. (Beethoven-Heft.) „Als Beethoven eigene Wirtschaft führte." Von Wolfgang A. Thomas-San-Galli. Details aus dem häuslichen Leben des Meisters. — „Beethovens Wettkämpfe mit dem Klavierspieler Wölfl." Von Th. v. Frimmel. — No. 7. „Die Aufgabe der Wissenschaft in der Kunst Stimmen zu bilden." Von Georg Wirz. Fortsetzung in No. 8. Kritik an neuerschienenen theoretischen Büchern, die Stimmbildung betreffend. — No. 9. „Die rhythmische Gymnastik." Von M. Daubresse, deutsch von Wolfgang A. Thomas-San-Galli. Verpflanzung der Lehre Dalcrozes nach Paris, Eindrücke und Erfolge der Methode. Fortsetzung in No. 10. — No. 10. „Percy Grainger." Charakter-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bild des Pianisten. Von G. T. — „Eduard Reuß †." Von Felix Draeseke. — No. 12. „Ioseph Stransky." Von Max Chop. — No. 14/15. „Neuere tschechische Komponisten." Von Hans Effenberger. Zu den Schöpfungen J. B. Foersters, L. V. Cebansky's, Karl Kovarovics', Otakar Ostrcil's, O. Cich's, V. Novaks u. a. Fortsetzung in No. 17. — „Gustav Mahler." Von Josef Reitler. — No. 18. „Siegfried Ochs." Von Kurt Singer. Würdigung dieses genialen Chormeisters. — No. 19. „Richard Wagner: Mein Leben." Zu des Meisters Autobiographie. Von -r-. — „Wagner und seine Verleger." Aus Wagners von Wilhelm Altmann herausgegebenem Briefwechsel mit seinen Verlegern. — No. 20. „Von der Musik." Kapitel XII aus Michael Haberlandts „Die Welt als Schönheit, Gedanken zu einer biologischen Ästhetik". — „In der musikalischen Kinderstube." Eine Plauderei nebst lehrhaftem Anhang. Von Karl Thiessen. Pädagogische Ratschläge mit Anführung progressiven Spiel- und Übungsmaterials. — „Gustav Mahler †." Von J. C. Lusztig. — No. 21. „Der beseelte Violinton." Zum Buche Siegfried Eberhardts über diesen Gegenstand. Von G. T. — „Die Meister von Cremona." Von O. von Gerstfeldt. Geschichtliches. Fortsetzung in No. 24/25. — „Gustav Brecher." Von H. Chevalley. — No. 22/23. „Von der Zukunft der Bühne und anderem." Von Wilibald Nagel. Fortsetzung in No. 24/25. Autor spricht von den Pflichten der Bühne, von Repertoire und sonstigen das Theater betreffenden Erwägungen. Er denkt vornehmlich an die soziale Aufgabe der Kunst und an die Anteilnahme und Berücksichtigung der Massen. „Geschieht das nicht, so läßt sich für die Bühne der Zukunft nichts weiter voraussehen, als eine Potenzierung des heute herrschenden Kunst-Schlendrians, eine weitere Schädigung der Künstler und der Kunst." — „Carl Friedberg." Von Gerhard Tischer. Etwas über den bedeutenden Pianisten und Musiker.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien), XII. Jahrgang No. 1 bis XIII. Jahrgang No. 26. — No. 2. „Die Erzherzog Johann-Volkslieder-Sammlung im steiermärkischen Landesarchiv." Von Leopold Bein. Über die unter den Auspizien des Erzherzogs Johann zusammengebrachte sehr reichhaltige Sammlung von Volksmusik der Steiermark. — „Das Volkslied der Alpen." Ein Festbeitrag zum 20jährigen Bestehen und Wirken des Deutschen Volksgesangsvereins in Wien. Von Georg Grünbauer. Fortsetzung in No. 3. — No. 3. „Des Knaben Wunderhorn." Von Otto Böckel. Zur Entstehung und Bedeutung der Sammlung. Fortsetzung in No. 4, 5. — „Volkslieder aus der Rheinpfalz." Besprechung der im Auftrage des Vereins für bayrische Volkskunde von Georg Heger und Wilhelm Wüst herausgegebenen Lieder. Von Raimund Zoder. Fortsetzung in No. 4. — No. 6. „Egerländer Volkslied und Schulvereins-Liederbuch." Von Joseph Pommer. — No. 6. „Das deutsche Volkslied in der Volksschule." Ein Vortrag von Joseph Götz. In diesem heißt es: „Die Schule ist dazu berufen, den reichen Schatz der echten, wahren Volkslieder, die das deutsche Volk besitzt, zu pflegen, damit durch die Jugend die Volksgesänge hinausgetragen werden in die große Masse des Volkes, um dessen Gemeingut zu werden. Dann wird es die Jugend nicht nötig haben, Gassenhauer zu wählen, um ihre Sangeslust zu befriedigen." Der Vortragende bemängelt die vorhandenen Liederbücher, die meist schablonenmäßig gemachte Kunstlieder und einige volkstümliche Lieder enthalten, während die spärlichen Volkslieder an den verstümmelten Texten kaum zu erkennen sind. — No. 7. „Zeppelin im Kindermund." Von K. Wehrhan. Mitteilung von Zeppelinliedern, deren spaßige Reime von Kindern herrühren. In diesen werden die Echterdinger Katastrophe, die Fahrten Zeppelins und der Wunsch, im Ballon mitgenommen zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

werden, besungen und an ihnen gezeigt, wie diese naiven Verse, kaum entstanden, schon Veränderungen unterworfen sind (nach Analogie des Volksliedes). — „Handbuch des deutschen Volksliedes." Von Otto Böckel. Hinweis auf ein wertvolles Sammelwerk. — No. 8. „Zur österreichischen Kaiserhymne." Von O. Heilig. Ein Beitrag zur „Wanderung" der Melodieen nebst Zitaten einiger Vorläufer der Haydnschen Hymne. — No. 9. „Deutsche Volkslieder aus der Schwäbischen Türkei (die Komitate Tolna und Baranya in Süd-Ungarn), an Ort und Stelle gesammelt." Von Ella Triebnigg. — XIII. Jahrgang No. 1. „Johannes Brahms und die Volksmusik." Von Eduard Hemsen. Besprechung des gleichnamigen Aufsatzes Richard Hohenemsers, erschienen in der Zeitschrift „Musik" 1903 Heft 15 und 18. Fortsetzung in No. 2 und 3. — „Volksliedersammlungen aus Finnland" (Herausgeber Ilmari Krohn, Helsingfors). Besprochen von Raimund Zoder. — No. 4. „Philipp Friedrich Silcher." Vortrag von Edwin Janetschek anläßlich der Silcher-Gedenkfeier des Deutschen Volksgesangvereins in Prag. Fortsetzung in No. 5 und 6.

NEUE FREIE PRESSE (Wien), 4. Juni 1911. „Die Zukunft der Oper." Von Felix Weingartner. Der Autor unterzieht die bestehenden Musikverhältnisse, insbesondere die der Oper, einer eingehenden kritischen Betrachtung. Er bestreitet, daß die alte Oper tot sei und verneint die „Erlösung" durch Wagner. In seinem Namen wurde mit Unverstand geredet, wurden Widersinnigkeiten begangen und Unglaubliches verübt. Man versündigte sich an dem guten Geschmack durch „Bearbeitungen" älterer Opern und verwagnerte Meyerbeer, nur Wagner gegenüber bleibt man konservativ; bei ihm dürfe man nicht denken, nicht hören, nicht überlegen. Daß heutzutage dem äußeren Wesen der Oper, Regie und Dekoration die größte Sorgfalt zugewendet wird, die Hauptsache aber, der Gesang bzw. die Fähigkeit zu singen, als sekundäre Beigabe einer Aufführung gilt, sei für die Musikfeindlichkeit unserer Zeit kennzeichnend. Hier setzt nun Weingartner die kritische Sonde an und zeigt die ganze Verworrenheit unserer musikalischen Zustände. Wie man nach der Periode der „symphonischen Dichtungen" heute wieder Symphonieen, Variationen, Quartette schreibt, aus denen zwar noch gelegentlich der Atem der früheren „Erlösungsepoche" entgegenströmt, so komponiert man jetzt „mit erhobener Faust gegen Bayreuth" und ahnt nicht, wie sehr man doch von Wagner abhängt. „Die literarische Durchkomponiermaschine gestattet, die längste Musik mit den kürzesten Einfällen zu bestreiten, und das Orchester wirbelt schließlich mit seinem Tonfarbenstrom über alles hinweg. Die Reklame aber hebt den am höchsten, der sie am besten zu bedienen weiß." Der Autor weist ferner auf die Gefahr der neuen Operette warnend hin, die mit ihrer berechnenden und kalt lächelnden Frivolität die Menge kirre macht und mahnt alle, die es angeht, sich ihrer Pflicht gegen das musikalische Kunstwerk, das nur aus dem Geiste der Musik, nicht aus Geräuschen, die nach irgend etwas klingen, neu erstehen müßte, zu erinnern. „Einer, ein einziger unter allen, hat Wagner richtig verstanden, obwohl er seine Werke vermutlich gar nicht genau gekannt hat: der greise Verdi. Im ‚Othello' und im ‚Falstaff' hat er Meisterwerke der tragischen und der komischen Oper geschaffen, wie sie vollendeter nicht gedacht werden können. In keinem Takt ist der dramatische Zweck außer acht gelassen, und jeder ist doch von wahrhafter Musik erfüllt. Blühende Melodik ist mit der schärfsten Kraft des Ausdrucks verbunden, das Orchester reich und farbig und doch stets dem Gesange untergeordnet. Das Publikum versteht beide Werke noch nicht. Man sollte sich ihrer annehmen. Sie bedeuten den ersten Schritt zu einer Zukunft der Oper."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DEUTSCHE THEATER-ZEITSCHRIFT (Berlin), 21. Februar 1911. „Der Kunstwert der modernen Operette". Das Ergebnis einer Rundfrage, die die „Zeit" an Zeitgenossen gerichtet hat. Neben einigen Meinungen „interessierter" Kreise finden sich solche, die unabhängig und außerhalb der Grenze rücksichtsvoller Modifizierung gebildet sind und durch präzise Fassung und Aufrichtigkeit Wert haben. Von letzteren sei zunächst Max Schillings zitiert: „Ich spreche der allergrößten Mehrheit dieser Gattung (Operette) künstlerische Qualitäten ab. Diese artistischen Leistungen werden nach ganz bestimmten Rezepten, fast rechnungsmäßig, kaufmännisch angelegt. Korrumpierend und geschmackverbildend wirken diese Erfolge ganz entschieden. Der ungeheure Einfluß dieser charakterlosen Massendarbietungen zeigt sich vor allem in dem stets abnehmenden Interesse an den Schöpfungen ernsterer Kunst." Karl Freiherr von Ledebur sagt: „Was ich von den künstlerischen Qualitäten der Operette halte? Gar nichts halte ich vom künstlerischen Standpunkt von ihr, noch weniger als gar nichts; verderblich halte ich sie mit ihrem Blödsinn, ihren Lasziviläten, ihrer Rührseligkeit, schädlich für den Geschmack des Publikums, das heute schon Operetten, Tingeltangel, Spezialitäten, Kinematographen und Dilettanten-Darbietungen einer ernsten Kunst im Theater vorzieht. Jammerschade, daß talentvolle und begabte Komponisten ihr Talent an diese Richtung verschwenden und es nicht der leider ausgestorbenen Spieloper zuwenden." Prof. Max Dessoir äußert sich über Text und Musik folgendermaßen: „Welche Texte! Die Handlung verworren und albern, die Charakteristik der Personen gröblich und veraltet, die Sprache witzlos und nicht einmal handwerklich zureichend. Welche Musik! Die Verwässerung eines ehemals schmackhaften Trankes, genießbar nur an zwei oder drei Stellen, die dann freilich immer wieder dem Publikum in den Hals gegossen werden. Worauf der Erfolg beruht? Weil man so schlechterdings gar nichts dabei zu denken braucht. Und weil kein Zustand dem zahlungsfähigen Theaterbesucher begehrenswerter erscheint als dieser." Kurz und drastisch, aber treffend, meint Paul Marsop: „Künstlerische Qualitäten vermag ich der modernen Wiener Operette überhaupt nicht zuzuerkennen. Die Operette Offenbachs hatte in ihren besseren Hervorbringungen den Wert einer gelungenen, hie und da genialen künstlerischen Groteske — ähnlich wie die Karikaturen Goyas. Die Operette des Johann Strauß konnte wenigstens um eines willen gerühmt werden: um ihrer köstlichen Walzer — wenngleich diese mit der ‚Handlung' kaum etwas zu tun hatten. Die neue Wiener Operette ist nicht einmal gute Handwerkerei. Von den teils blöden, teils gemein frechen Texten ganz abgesehen: Lehar, Fall, Eysler, Reinhardt e tutti quanti schätze ich alle miteinander als sehr mittelmäßige Musiker ein." Zum Schlusse kommt noch der geistreiche Bernard Shaw zu Worte: „Was für künstlerischen Wert die Wiener Operetten besitzen? Gerade den Wert, der das Publikum so sehr entzückt, daß es die Theater füllt und sich dort amüsiert. Und eben dieses Vergnügen, das sie dem Publikum bereiten, ist auch die Ursache ihres Erfolges. Auf die Frage, ob diese Operetten eine korrumpierende Wirkung auf das Publikum haben, kann ich nur antworten: Nein! Das Publikum korrumpiert die Künstler, nicht die Künstler das Publikum."

FRANKFURTER ZEITUNG (Frankfurt a. M.), 30. Juni 1911. „Die Musik der Maschine." Zu dem in No. 173 der Zeitung unter demselben Titel erschienenen Aufsatz gibt J. K. einige interessante Beiträge. So soll, nach einem Vortrage Prof. Fleischers-Berlin Beethoven zu dem Thema des Allegrettos op. 31, No. 2 durch einen vorübergaloppierenden Reiter inspiriert worden sein. Wichtig ist der Passus aus Karl Büchers Buch „Arbeit und Rhythmus". Es heißt da: „Die Maschine

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hat dem Menschen zunächst immer nur einzelne Arbeitsbewegungen abgenommen, und es wird eine denkwürdige Tatsache in der Geschichte des Maschinenwesens bilden, daß viele der ältesten Maschinen rhythmischen Gang haben, indem sie sozusagen die Hand- und Armbewegungen des bisherigen Arbeitsverfahrens bloß nachahmen . . . Mit der weiteren Entwicklung des Maschinenbaues strebt man danach, den mit dem rhythmischen Gang des Mechanismus meist verbundenen toten Rückgang auszuschalten und geht . . . von der wage- oder senkrechten Bewegung zur kreisförmigen über, die jenen Kraftverlust vermeidet . . . Damit schwindet die alte Musik der Arbeit . . . bei der raschen Bewegung der Triebwerke sind nur noch wirre, ohrenbetäubende Geräusche zu vernehmen, in die man wohl einen Rhythmus hineinhören kann, die aber für unsere Wahrnehmungen nicht mehr rhythmisch sind und darum auch nur Unlustgefühle erwecken können." — „Bücher erblickt also in der Weiterentwicklung der Technik eher ein Zurückdrängen des rhythmischen oder ‚musikalischen' Moments. An anderer Stelle aber sagt er: ‚Im Gegenteil haben Manche eine rhythmische Bewegung ermöglicht, wo ein älteres Arbeitsverfahren sie nicht kannte.' „Übrigens — fährt der Einsender fort — ist der Rhythmus des Einzugsliedes der ‚Carmen' einem Jahrhunderte alten spanischen Tanze entlehnt. Bizet braucht also keineswegs den Rhythmus des rollenden Eisenbahnwagens auf sich wirken zu lassen. Dagegen ist bekannt, daß der böhmische Komponist Anton Dvořák sich stundenlang auf der Eisenbahnbrücke des Prager Güterbahnhofes aufhielt und den Rangierbewegungen der Züge und Lokomotiven zusah. Er hat also zweifellos bei seinen Kompositionen den Rhythmus der fahrenden Eisenbahnzüge (als Inspiration) auf sich einwirken lassen."

DIE ZEIT (Wien), 26. Februar 1911. „Die Memoiren Massenets". Der Komponist von „Werther" und „Manon" gehört zu den wenigen Künstlern Frankreichs, die im regen Verkehr mit dem Ausland und dessen hervorragendsten Vertretern ein tiefes Verständnis der außerhalb des Heimatlandes schaffenden Geister erwarben. Kürzlich legte man dem Meister nahe, einige Erinnerungen aus seinem Leben zu veröffentlichen. Massenet, der auch in Wien Beziehungen zu den dort lebenden Musikgrößen gesucht und gefunden hatte, erzählt darüber: „Während meines ersten Verweilens in Wien knüpften sich zwischen Joh. Strauß, Brahms und mir die Bande einer aufrichtigen Freundschaft. Wir sahen uns häufig. Es war für mich anregend, durch ein Vergleichen der Individualität des Wieners Strauß mit dem ganz wienerisch gewordenen Brahms eine richtige Stellung zu gewinnen. Als Bewunderer der leichten Walzermuse Johann Strauß' suchte ich nach der geistigen Verwandtschaft, die ihn mit Brahms und mir verknüpfte. Lange grübelte ich darüber nach; meine Mühe wäre wohl vergeblich geblieben, wenn mich nicht eines Abends, als Brahms, Strauß und ich mit einigen Freunden soupierten, ein neugieriger Herr ersucht hätte, ein Wort über Johannes und Johann zu prägen; ohne lange nachzusinnen, sprach ich den Satz: ‚Brahms est l'âme de Vienne, Strauss en est le parfum . . .' Ich lernte in Wien Wilhelm Jahn schätzen und den prächtigen Kapellmeister Hans Richter bewundern; an der Spitze des Hofopernorchesters, dem sich nicht so leicht ein zweites an die Seite stellen läßt, war Richter eine imponierende Persönlichkeit. Bei meinem zweiten Aufenthalt in Wien bot sich mir Gelegenheit, Gustav Mahlers Genialität zu begreifen. Es bot mir eine große Freude, das Hofopernorchester zu dirigieren; als Erinnerung an diesen Abend besitze ich einen kunstvoll gearbeiteten silbernen Taktstock, den die Philharmoniker im Jahre 1902 ‚dem Meister Massenet' verehrten, und unvergeßlich bleibt mir, wie Fräulein Renard Werthers Lotte sang." Gustav Kanth

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

385. **Adolf Weißmann**: Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740 bis 1911. Mit hundert Bildern. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig. (Mk. 12.—.)

Daß Berlin als Musikstadt in der ganzen Welt einzig dasteht, wird niemand bestreiten. Man mag leicht bei einer solchen hochklingenden Behauptung an die Mängel denken, man mag an die Operninstitute anderer Hauptstädte denken, an ein besseres Orchester hie und da und an manches andere. Aber jeder wird zugeben, daß in Berlin sämtliche Wege schöpferischer wie nachschaffender Musik sich kreuzen, daß nirgends so viele Menschen klassische Musik hören, daß in keiner anderen Stadt der Welt so viele Musiker leben, daß endlich nirgends so objektiv und großzügig geurteilt wird wie in Berlin. Daß dies nur die Folge einer sich stetig entwickelnden Kultur sein kann, liegt auf der Hand. Diese Kultur uns anschaulich vor Augen zu führen, ist der Zweck des vorliegenden stattlichen Werkes. Fordert auch vieles zu Widerspruch heraus, muß man sich auch gegen manche Unart des Verfassers wehren, die Leistung als Ganzes verdient Lob und Anerkennung. Was man sonst in Musikgeschichtswerken, Zeitungen und Zeitschriften sich zusammensuchen mußte, was man mit Vergnügen in Einzeldarstellungen entdeckte, hier ist es sauber zusammengetragen und mit Abzug allen gelehrten Beiwerks wiedergegeben. Was uns da erzählt wird, weiß der Musiker entweder überhaupt nicht, oder es spukt halb Sagenhaftes in seinem Kopf herum. Er sieht die Singakademie mit ehrwürdigem Gefühl, weiß wohl, daß sie von Fasch begründet ist, weiß wohl auch, daß Zelter die Berliner Musik ein gutes Stück gefördert, er weiß, daß das Opernhaus von Friedrich dem Großen erbaut ist, ihm schwirren die Namen Spontini, Mendelssohn, Meyerbeer, Bülow, Joachim, Stern, Hermann Wolff vor, welcher Art aber der Zusammenhang zwischen all diesem ist, das und viel viel mehr erfährt er tatsächlich aus dem Weißmannschen Buche. Der Autor ist löblich bestrebt, überall einen vorurteilslosen Sinn zu bekunden. Daß ihm das für die Zeit, in der er lebt, nicht immer gelungen ist, liegt mehr am Charakter der Darstellung, als an seinem Willen. Diese versagt, sobald sie sich mit komplizierteren, der Gegenwart angehörenden Persönlichkeiten (Strauß, Reger, Busoni) beschäftigt; sie schillert in zehn Farben und erweckt darum nicht den Eindruck eines gefesteten Urteils. Ausgesprochene Epigonen hingegen, wie Schillings, Humperdinck, d'Albert, Blech, Halbmeister wie Pfitzner und Mahler, die bekannten vielumstrittenen ausländischen Komponisten Wolf-Ferrari, Puccini und Debussy und einen Meister wie Hugo Wolf, über den sich heute nur sehr wenige auszusprechen wagen, charakterisiert er auf kürzeste prägnanteste Art, wie sie wahrscheinlich einst in der Musikgeschichte dastehen werden. Weißmanns Urteil über Berlioz („der ohne Poesie, nur durch geistvollen Kalkül zum epochemachenden Musiker geworden war") wird nur der deutsche Philister unterschreiben. Ungemein treffend wieder sind folgende Sätze über Wagner: „Hatten die früheren Meister ihre Individualität geäußert, indem sie sich an die Marschroute hielten, so kannte er nur den einen Weg: Stückwerk durch seine Persönlichkeit, durch seine musikalische Erfindung, durch seine Poesie zum Gesamtkunstwerk zu machen. Er warf die Form über den Haufen, die Gattungen durcheinander und blieb doch Meister. Er verkündete den Sieg des Dilettantismus." Diese Wahrheiten über den ebenso Vergötterten, wie Mißliebigen können nicht genug herausgehoben werden. — Beachtenswert ist auch der Abschnitt über die Kritik. Er wird vielen Referenten zu denken geben, die, wie leider festgestellt werden muß, weder zu den Musikern noch zu den Schriftstellern gezählt werden können, und die zudem für jede Zeitung in einer anderen Zunge schreiben. Endlich möchte ich noch auf den unzweideutigen Ton im „Ausblick" hinweisen. Daß Klavier und Sologesang aus dem Konzertsaal verbannt werden müßten, ist eine kuriose Idee. Daß es aber mit dem heutigen Konzertwesen, wie es ist, nicht weiter geht, das sieht jeder Normaldenkende mit dem Verfasser ein und stimmt ihm in allen angeführten Gründen ausnahmslos bei. — Der Stil des Buches ist ungleich. Im Rein-Erzählenden bewährt er sich am meisten: er ist flott, flüssig und gefällig. Pathetische Provinzwendungen stören zuweilen. „Auch die Sänger sollten es fühlen, daß nach dem Tempo rubato der ersten Regierungszeit mindestens eine Fermate eingetreten sei." Ähnliche „musikalische" Phrasen kommen oft vor. Oder: „dann folgen wir dem strahlenden Gestirne, das den Weg in die Zukunft weist, das auch die Berliner Musik in neue Bahnen leitet: unserm Mozart!" Solche typische Sätze sowie auch eine gewisse gemütvolle Eleganz, die zum Ganzen wenig stimmt, würde man gern missen. Bei einer neuen Auflage ließe sich all solches der Klarheit zuliebe mit geringen Schwierigkeiten ausmerzen. Auch die Überschriften dürften weniger temperamentvoll sein: „Präludien", „Aufschwung", „Albert Niemann Triumphator", „Hie Weber, hie Spontini", „Die Vollendung", sie könnten leicht durch präzisere ersetzt werden. — Die Ausstattung des Buches: Einband, Druck, die 100 Beilagen sind mustergültig; der Preis ist, wenn man den reichen Inhalt und den stattlichen Umfang (427 Seiten ohne die Illustrationen) bedenkt, mäßig. Arno Nadel

386. **Abdy Williams**: The rhythm of modern music. Verlag: Macmillan and Co., London, 1909.

Der obige Titel läßt ein Buch erwarten, in welchem die Rhythmik der modernen Musik charakterisiert und von derjenigen der Tonkunst früherer Epochen unterschieden wird; aber dieses Thema wird nur ganz gelegentlich und flüchtig gestreift. Vielmehr will der Verfasser eine allgemeine Lehre vom Rhythmus geben und entnimmt nur darum die Beispiele fast ausschließlich der modernsten Musik (besonders bevorzugt wird Brahms), weil sich hier alles am kompliziertesten gestalte. Offenbar hat er sich zwei verschiedene Aufgaben gestellt: die im kleinen und großen möglichen rhythmischen Gestaltungen sollen einerseits in ihrer ästhetischen Bedeutung erfasst, andererseits aber dem Spieler oder auch dem Sänger klargelegt werden, damit er die Tonwerke rhythmisch sinngemäß

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

vortragen lerne. Das erste Ziel hat der Verfasser durchaus verfehlt, denn er steht den Bestrebungen und Errungenschaften der modernen Psychologie gänzlich fern. Wäre das nicht so, so wäre er wohl überhaupt nicht an die Lösung der schwierigen Aufgabe herangetreten. Um von der Naivität seiner Ästhetik einen Begriff zu geben, genügt die Anführung des Ausspruchs: die Annahme einer vierteiligen, einer fünfteiligen usw. Taktart sei zwar wissenschaftlich zweckmäßig; er aber hoffe, durch Zurückführung dieser Taktarten auf den zwei- und dreiteiligen Takt die Aufmerksamkeit des Lesers mehr der ästhetischen als der mathematischen Seite der Sache zuzuwenden. Es lohnt nicht der Mühe, den Widersinn dieses Satzes, dem sich andere ähnliche Sätze anreihen ließen, ausdrücklich zu entwirren. Hinsichtlich des zweiten Zieles müssen wir dem Verfasser darin entschieden beistimmen, daß in der heutigen Musikpflege die Rhythmik ungebührlich vernachlässigt wird. Der Kritiker und auch der durchschnittliche Konzertbesucher trägt eine lächerliche Empfindlichkeit gegen vorübergehende Unreinheiten oder Unschönheiten des Klanges zur Schau, während er sich die ärgsten rhythmischen Verzerrungen, die doch den Sinn des musikalischen Gedankens entstellen, ruhig gefallen läßt, offenbar weil er sie nicht bemerkt. Ich könnte berühmte Künstler namhaft machen, die an rhythmischen Verunstaltungen selbst einfacher Stücke das Unglaubliche leisten, und wie es um das rhythmische Gefühl der meisten Sänger bestellt ist, davon wissen Korrepetitoren und Berufsbegleiter zu erzählen. Ich fürchte nur, daß das vorliegende Buch nicht geeignet ist, diese Übelstände zu mildern. Zwar zieht sich durch das Ganze der nicht neue, aber richtige und fruchtbare Gedanke, daß Takt und sinngemäße rhythmische Einheit nicht notwendig zusammenfallen, dass vielmehr diese größer oder kleiner sein kann als jener. Aber weit besser als an abstrakten, wenn auch durch Beispiele belebten Darstellungen bildet der Schüler seinen rhythmischen Sinn bei der Ausführung der Werke selbst, und wenn sich jemand einen klaren Überblick über die musikalische Rhythmik verschaffen will, so braucht er ein Buch, das weniger unsystematisch vorgeht als das unsrige, und sich von ästhetischen Erörterungen oder der ganz überflüssigen Heranziehung der antiken Rhythmentheorie freihält.

Es soll nicht geleugnet werden, daß Williams namentlich durch die Aufstellung der Beispiele und durch ihre Analyse zum Nachdenken anregt. Aber gerade diese Analysen führen auch häufig auf Abwege. Das kann hier natürlich nicht näher gezeigt werden (man vergleiche z. B. Seite 50, Anfang des Capriccio op. 116, No. 3 von Brahms, Seite 100, Synkopenstelle aus dem ersten Satz der Zweiten Symphonie von Brahms usw.). Doch läßt sich im allgemeinen sagen, daß, wenn wir dem Verfasser überall glaubten, die Komponisten ihre Gedanken erstaunlich oft unrichtig niedergeschrieben hätten. Daß hier und da eine Unrichtigkeit unterlaufen kann, ist zuzugeben. Aber man muß es sich doch zur Regel machen, von der rhythmischen Gestaltung, wie sie sich aus der Niederschrift ergibt, nur dann abzuweichen, wenn das Festhalten an derselben zum offenbaren Widersinn führen würde, und man wird fast immer finden, daß unser natürliches Gefühl dem Komponisten recht und dem Kommentator, der ihn korrigieren will, unrecht geben wird.

Zum Schluß bringt das Buch zusammenhängende rhythmische Analysen folgender Werke: Brahms, Rhapsodie aus op. 117 und Zweite Symphonie; Tschaikowsky, Symphonie pathétique; d'Indy, Klaviersonate op. 63; Debussy, „Hommage à Rameau" aus „Masques"; Stanford, Quartett op. 45; Elgar, Symphonie op. 55. Ein Anhang gibt in knapper Form die Anschauungen H. Riemanns wieder, wie er sie in „Dynamik und Agogik" niedergelegt hat. Doch werden sie, obwohl der Verfasser nicht den gleichen Standpunkt einnimmt, keiner Kritik unterzogen. Über die historische Einleitung zu dem ganzen Werk ginge man am besten mit Stillschweigen hinweg. Sie besteht in einer Anhäufung dilettantischster und haltlosester Ansichten. Nur zwei Sätze seien herausgegriffen und der Authentizität wegen im Urtext wiedergegeben. Von Bach heißt es einmal im Gegensatz zu Beethoven: „To Bach music was an innocent recreation." Von Haydn und Mozart wird behauptet: „Their work was with courts, and their music reflects the formality of courtly life."

Das ganze Buch zeugt von einer seltsamen Mischung von Dilettantismus und sorgfältigem Fleiß, eine Verbindung, die, wie ich sagen zu dürfen glaube, gerade in der englischen Musikliteratur nicht selten ist.

Dr. Richard Hohenemser

387. **Walther Müller:** Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der neapolitanischen Kirchenmusik. Mit thematischem Katalog der liturgischen Kirchenmusik J. A. Hasses. Zweite Folge, neuntes Beiheft der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 5.—.)

Johann Adolf Hasse, il caro Sassone, der Sachse in italienischem Gewande, ist wohl jedermann wenigstens dem Namen nach als erfolgreicher und berühmter Opernkomponist bekannt; ja die Hofoper in Dresden hat vor einigen Jahren sogar eine Oper von ihm neu einstudiert, um sie allerdings alsbald wieder in den Akten verschwinden zu lassen. Doch der Dresdner kann den Maestro auch heute noch als Kirchenkomponisten kennen lernen, da in der katholischen Hofkirche daselbst auch gegenwärtig noch und gar nicht so selten Messen von ihm zur Aufführung gelangen. Doch nur wenige wissen, daß Hasse auch als Kirchenkomponist einen bedeutenden und durch seine hervorragenden Schöpfungen berechtigten Ruf genoß. Mit dieser Seite seines Talentes und den ihm entsprossenen Leistungen beschäftigt sich nun die vorliegende wissenschaftliche Studie Walther Müllers. Er fußt darin insbesondere auf Forschungen Karl Mennickes und hat die Oratorien außer Betracht gelassen, da sie sich mehr dem Charakter der damaligen Opern nähern als der Kirchenmusik Hasses für den gottesdienstlichen Gebrauch, „welcher dieser ein besonderes Gepräge verliehen hat". Zudem steht eine Spezialarbeit über Hasses Oratorien von Kamiénski bevor. — Die

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

vorliegende Schrift wird mit einer Abhandlung über die neapolitanische Kirchenmusik eingeleitet; denn dieser Schule gehört Hasse an, deren italienische Hauptvertreter A. Scarlatti, Durante, Jomelli, Porpora, d'Astorga, Piccini, Cimarosa, Zingarelli usw. sind und unter deren Einfluß auch Händel und Graun gestanden haben. Im Gegensatz zur bisherigen gekünstelten Kontrapunktik führte sie den leichtverständlichen, flüssig-melodischen Stil ein, beschränkte sich immer mehr auf die Geschlechter Dur und Moll und bildete die Verzierungskunst weiter aus. Müller belegt diese Charakteristik mit geeigneten Notenbeispielen und beschäftigt sich im ausführlich gehaltenen Hauptteil mit Hasse selbst. Er gibt seine Lebensbeschreibung im Anschluß an sein Wirken als Kirchenkomponist. Hasse stammt aus Bergedorf bei Hamburg und ist nur 14 Jahre jünger als Händel und Bach und 15 Jahre älter als Gluck. Er gehört einer Organistenfamilie an und wurde zunächst in Hamburg ausgebildet (Einfluß des berühmten Opernkomponisten Keiser, ferner Händels, Telemanns und Matthesons). 1721 ging er als Hof- und Theatersänger nach Braunschweig, im folgenden Jahre aber nach Italien, erst nach Neapel, dann nach Venedig. Darauf folgt seine berühmte Dresdner Periode (1731—1763) und nach ihr die Wiener (1763—1773), worauf er noch zehn Jahre zurückgezogen in Venedig verbrachte und dort 1783 starb. Dem Bericht über sein künstlerisches Schaffen entnehmen wir, daß er als Kirchenkomponist zehn Messen, drei Requiems, einige Psalmen, worunter vier Misereres, vier Tedeums und verschiedene andere Hymnen, drei Litaneien und eine Anzahl Motetten geschrieben hat. Diese Kompositionen sind sämtlich nachweisbar, machen jedoch jedenfalls nicht alles aus, was er für die Kirche geschrieben hat. Müller charakterisiert sie nicht nur, zum Teil mit sehr ausführlichen Notenbeispielen, sondern er gibt auch kurze Hinweise auf die Entstehung, Entwickelung der einzelnen Kompositionsarten unter Hervorhebung ihrer Hauptvertreter, so daß ein übersichtliches und doch alle wichtigsten Einzelheiten hervorhebendes Gesamtbild entsteht, das dem geistigen Beschauer das kirchenmusikalische Leben jener Zeit deutlich vor die Augen führt. Es wird dabei auch auf deren Geschichte und Kulturzustände gebührend Rücksicht genommen; denn nur im allgemeinen Zusammenhange kann ein einzelnes Gebiet so dargestellt werden, daß es nicht toter Literaturbericht bleibt, sondern erneut lebendige Gegenwart wird, daß aus der Theorie die Praxis im Geiste wieder aufblüht. Der Autor spricht sich selbst über das Gesamtergebnis folgendermaßen aus: „Eine rückblickende Betrachtung zeigt uns in Hasse einen Künstler mit einer durchaus einheitlichen Kunstauffassung, die sich über sein ganzes Leben erstreckt, bei der es ein eitles Bemühen wäre, Entwicklungsstufen festzulegen, zu behaupten, daß er in der und der Epoche seines Lebens ein anderer gewesen wäre als in einer späteren. Hasse war keine Kampfesnatur, die sich in heißem Ringen mit der Welt seine Kunstideale ertrotzen mußte; sein Künstlertum war mehr rezeptiver Art. Klar erkannte er die Bedürfnisse seiner Zeit, und als selbstzeugende Kraft stellte er sich in den Dienst der Welt und schenkte ihr, wonach sie verlangte." „Das Natürliche, Gesunde, Volkstümliche ist ein Hauptvorzug der Hasseschen Kirchenkunst. Dies hängt mit seinem Melodieideal zusammen, das seine ganze Kirchenmusik durchleuchtet und namentlich in den Soloarien seinen höchsten Ausdruck findet." „Der Chor wird mehr in seiner ganzen Zusammenfassung als wuchtige Masse verwendet denn als Mehrheit von Individuen." „In der Verwendung des Instrumentalkörpers verfuhr Hasse sehr gediegen und maßvoll, wenn auch ohne große Mannigfaltigkeit." — Ein thematisches Verzeichnis von Hasses Kirchenmusik mit Angabe der musikalischen Themata beschließt Müllers verdienstvolle Schrift. Kurt Mey

388. **A. Kuypers:** Anleitung zur Stimmbildung. Fünfte Auflage. Kommissionsverlag: K. F. Koehler, Leipzig 1910.

Die Verfasserin behandelt in der vorliegenden Schrift ausschließlich die Sprechstimme, deren vollkommene Ausbildung nach ihrer Ansicht der der Singstimme vorhergehen muß. Irgendeine Bereicherung der Fachliteratur ist in ihrer Arbeit nicht zu erblicken. Sie weist wie so viele schriftstellernde Stimmbildner immer wieder mit Betonung auf ihren persönlichen Unterricht hin und sagt z. B. (S. 162): „Wie ich es aber meinen Lesern deutlich machen soll und von ihnen verstanden werden will, scheint mir sehr schwierig. Um das zu lernen, muß man durchaus Unterricht nehmen und die ganze Stimmbildungsmethode von Anfang an durcharbeiten." Warum schreibt sie denn ein Buch? Ein Autor, der selbst daran zweifelt, daß er sich verständlich machen könne, sollte das Schriftstellern lieber unterlassen. Zudem sind die theoretischen Anschauungen der Verfasserin wenig durchdacht, und ihre Ausdrucksweise ist keineswegs klar und erschöpfend. Als willkürlich an der Stimmbildung beteiligte Organe nennt sie neben dem Zungenmuskel auch die Zähne (S. 5), meint aber wohl die Kiefer. Auf S. 6 heißt es: „Ein Konsonant entsteht durch einen Zusammenstoß zweier Körper" (!), auf S. 14: „Die Artikulation der Konsonanten bestimmt den Luftdruck gegen die Stimmbänder, und dadurch werden die Schwingungen der Stimmbänder erzeugt". „k, g, j, ch sollen gleichmäßig stark und elastisch sein, damit sie denselben Tonklang erzeugen können." (S. 16.) Daß k und ch klängen, hat wohl noch nie ein Phonetiker behauptet. Ersieht man schon aus diesen wenigen Beispielen, daß in der Konsonantentheorie der Verfasserin eine ziemliche Begriffsverwirrung herrscht, so bieten auch ihre praktischen Übungen der Kritik manchen Angriffspunkt. Warum soll man die richtige Mundstellung für jeden Grundvokal „erst tonlos üben, bevor man die Stimme ertönen läßt" (S. 29)? Man kann doch erst nach dem Ertönen des Vokals durch das Ohr beurteilen, ob er gut gebildet, d. h. ob die Mundstellung richtig ist! Was soll ein Satz wie der folgende bedeuten: „Man vergißt zu oft, daß Stimmbildung und Sprache zwei ganz verschiedene Sachen sind, die an und für sich besonders wirken sollen" (S. 28)? Klarer und einleuchtender ist der Gedanke, daß die Resonanz der Menschenstimme ebenso unberechenbar und rätselhaft sei wie die Akustik der Säle (S. 18), weswegen die Verfasserin rät, niemals nach der Resonanz zu suchen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und auch nicht zu bestimmen, wo sie sein muß, sondern Stimme und Sprache so auszubilden, daß ihnen eine schöne Resonanz nicht fehle (S. 20).

Die Gründe, womit A. Kuypers die Nasenatmung bekämpft, sind keineswegs stichhaltig. Von den dabei in Frage kommenden gesundheitlichen Momenten erwähne ich nur, daß die Nasenatmung dem Kehlkopf angewärmte Luft zuführt und zugleich die Ventilation des Ohres besorgt. Indes fällt es keinem vernünftigen Stimmbildner ein, beim „fließenden Sprechen" und Singen unter allen Umständen auf dieser Atmungsart zu bestehen; nur wo für die Einatmung beliebig lange Zeit zur Verfügung steht, d. h. bei Tonstudien und nach längeren Pausen beim Sprechen oder im Gesange ist sie möglich und empfehlenswert. Wunderlich ist auch die Behauptung, daß beim Einatmen von Schlüsselbein-, Flanken- oder Zwerchfellatmung keine Rede sein könne, und daß diese Ausdrücke erst bei der Verwertung der Luft (also doch wohl beim Ausatmen) in Betracht kämen (S. 37). Den Wert der nach dem Metronom vorzunehmenden rhythmischen Atmungsübungen halte ich für durchaus problematisch; bei solchen Übungen leistet eine Uhr mit Sekundenzeiger jedenfalls bessere Dienste als ein Metronom. Von den viele Seiten füllenden Konsonantenübungen wäre der zehnte Teil, in zweckmäßiger Anordnung, mehr als genug gewesen. Was sollen so unnatürliche und nie vorkommende Lautverbindungen ohne Vokale wie gskjtdlnr oder wftdlnrpbmkgj und andere bezwecken? Die Vorschrift, alle Konsonanten, z. B. ch in „ach", vorn im Munde zu sprechen (S. 91) ist unausführbar, da jeder Mitlauter seinen bestimmten Artikulationspunkt im Ansatzrohr hat. Wie unklar der Verfasserin die Vorgänge bei der Lautbildung sind, zeigt der Satz: „Dieser Konsonant (h) entsteht durch einen leisen Luftstrom vorn im Munde, deshalb ist es ganz verkehrt, wenn man schon im Halse anfängt zu hauchen" (S. 125). Der Luftstrom geht doch unter allen Umständen von den Lungen aus und muß den Hals passieren. Auf S. 132 wird der Glottisschlag sehr unklar als ein „Sichberühren" der Stimmbänder beschrieben; eher könnte man noch sagen ein „Sichloslassen"! Auch die Ausführungen über die Sprechtonhöhe, über dunkle und helle Tonbildung (S. 149) und über Wort- und Satzbetonung durch Melodie (S. 165) usw. lassen Klarheit der Grundanschauungen und Schärfe des Ausdrucks ebenso vermissen wie das ganze Buch. Der Versuch, den lebendigen Leib der Sprache — d. h. der ungesungenen — in metronomische Fesseln einzuschnüren (S. 155, 160) hat für die künstlerische Bildung der Stimme gar keinen Wert. Angesichts dieser und vieler anderen Künsteleien kann man der Verfasserin nur ihre eigenen Worte auf S. 159 entgegenhalten: „Je mehr man die Muskeln, Lungen und Stimmbänder unwillkürlich arbeiten läßt, desto besser wird die Stimme gebildet."

Ernst Wolff

389. **Erstes Jahres-Supplement 1909—1910 (Band XXII) zu Meyers Großem Konversations-Lexikon.** Sechste, gänzlich neu bearbeitete und vermehrte Auflage. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien. (Mk. 10.—.)

Das „Jahres-Supplement 1909/10" zu Meyers Großem Konversations-Lexikon (der ganzen Reihe 22. Band) birgt auf seinen 964 Seiten einen so reichen, alle Wissens- und Lebensgebiete berührenden Inhalt, daß es schwer, ja unmöglich ist, auf knappem Raum davon eine Vorstellung zu geben. Mit welcher Gewissenhaftigkeit und Umsicht die Lexikon-Redaktion hier wieder ihres mühevollen Amtes gewaltet hat, mag erhellen aus dem am Schlusse des Bandes beigegebenen, systematisch geordneten Mitarbeiterverzeichnis, das nicht weniger als 130 zum Teil berühmte Namen von Gelehrten, Technikern, Militärs usw. aufweist. Auch der voraufgehende „Nekrolog" zu den im Konversations-Lexikon enthaltenen Biographieen darf als Beweis dafür erwähnt werden, indem er die 363 Namen derer aufzählt, die seit Juni 1909 (Erscheinungstermin des 21. Bandes) verstarben. Da es, wie gesagt, unmöglich ist, in wenigen Zeilen auf den reichen Inhalt des Bandes näher einzugehen, so begnügen wir uns, aus dem Verzeichnis der 83 Bildertafeln und besonderen Beilagen einiges anzuführen, das allein schon den Besitz dieses unvergleichlichen Hilfsmittels zum Verständnis unserer Zeit und seiner tausend „Fragen" begehrenswert erscheinen läßt. Da finden wir auf drei Tafeln die meisterhaft reproduzierten Bildnisse von 18 der hervorragendsten lebenden Schriftsteller und Schriftstellerinnen. Eine sehr deutliche Karte zeigt uns das Vorkommen der Diamanten und der blauen Erde in Südafrika. Je zwei Tafeln vermitteln uns (mit dem dazu gehörigen Text) das Verständnis der jüngsten Vervollkommnungen der drahtlosen Telegraphie, des Fernsprechers, der Geschütze und Geschosse, der Luftschiffe und Flugzeuge, der Klavierspielapparate, der Motorwagen, der Sprechmaschinen usw. Zwei hochinteressante Tafeln mit zugehörigem ausführlichen Artikel „Kriminalistik" führen uns in die unheimlichen Geheimnisse der Verbrechensfeststellung und Verbrecherverfolgung ein. Lieblichere Bilder zeigen uns dagegen die Tafeln „Moderne Brunnen", „Moderne Bucheinbände", „Tierphotographie", „Spiele und Spielzeug der Naturvölker" usw. Nützlichste Belehrung geben die Tafeln und Artikel „Weibliche Handarbeiten", „Krankentransport", „Unfallhilfe", „Säuglingsmilch" (hygienische Milchgewinnung), die Übersicht der deutschen Reichsbehörden und der Telegrammgebühren für 1910, der Talsperren Deutschlands 1910, die ausführlichen Tabellen über die definitiven Ergebnisse der Berufs- und Betriebszählung (einschließlich landwirtschaftliche Betriebsstatistik) im Deutschen Reich vom 12. Juni 1907. An diesen Proben mag es genug sein.

Richard Wanderer

390. **John Petersen:** Ein Deklamationsfehler beim Lagenwechsel auf den Streichinstrumenten in vergleichender Darstellung mit dem Gesang. Verlag: Ch. Fr. Vieweg, Berlin-Gr.-Lichterfelde. (Mk. 2.—.)

Ein nützliches Büchlein eines Praktikers, der offenbar auch für das Theoretische viel Verständnis hat. Er behandelt erstens die Verletzung des natürlich rhythmischen Gefühls beim Lagenwechsel auf den Streichinstrumenten — und zwar hauptsächlich auf der Violine — und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

deren Vermeidung; zweitens die Inkonsequenz des Fingersatzes und die Aufstellung künstlerischer Prinzipien für denselben. Als Beispiele sind ausschließlich Violinwerke herangezogen; manch trefflicher Fingersatz wird zu den Stellen aus den Konzerten von Viotti No. 22, Beethoven, Mendelssohn, Max Bruch g-moll, Brahms und Tschaikowsky und anderen Werken mitgeteilt. Aber wird wirklich von berufener Seite öfters durch falschen Lagenwechsel eine Phrase zerrissen? Viel öfters jedenfalls durch falsche Bogenführung. Wilhelm Altmann

MUSIKALIEN

391. **Granville Bantock:** Omar Khayyám, Ruba'iyat von Edward Fitzgerald für drei Solostimmen, Chor und Orchester. Deutsch nachgedichtet von Maximilian Rudolf Schenck. Teil I. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 6.—.)

In Deutschland kennt man ihn so gut wie gar nicht, den lustigen Zecher Omar Khayyám, der um die Mitte des elften Jahrhunderts in Khorassán das Lob des guten Tropfens in hundert Variationen gesungen hat wie weiland Anakreon und Horaz, die deshalb in jenem bekannten Studentenliede dem Musensohn als Muster hingestellt werden. Kennt ihn nicht, trotzdem in den siebziger Jahren fast zu gleicher Zeit Friedrich Bodenstedt und Graf Schack die Ruba'iyat, die vierzeiligen Strophen Omars, ins Deutsche übersetzt haben. Dagegen kennt ihn das intellektuelle England und auch Amerika sehr gut dank der Übersetzung des Dichters Edward Fitzgerald (1809—1883), der die eben erwähnten Vierzeiler in seine Muttersprache übertragen und gerade mit dieser literarischen Tat seinen größten Erfolg gehabt hat. Noch zu seinen Lebzeiten haben die ins Englische übertragenen Verse des Persers vier Auflagen erlebt und heute noch werden in England und Amerika billige und Prachtausgaben der Übersetzung Fitzgeralds hergestellt. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß in England geradezu ein Omar Khayyám-Kultus herrscht. Heißt doch einer der vornehmsten Schriftstellerklubs Londons sogar Klub des Omar Khayyám. Man kann sich auf den ersten Blick darüber wundern, daß gerade der Engländer, der uns Mitteleuropäern als der Typus des nüchternen, im Materialismus stark gewordenen Menschen erscheint, an einer Poesie Gefallen finden konnte, in der aus der Flüchtigkeit der Zeit die Berechtigung abgeleitet wird, im sinnlichen Genuß den Lebensinhalt zu suchen. Aber vielleicht gilt auch hier die alte Weisheit, daß sich die Gegensätze berühren. Dann aber steckt der Grund auch tiefer. Streng genommen sind die Übersetzungen Fitzgeralds gar keine Übersetzungen, sondern freie Umdichtungen, in denen dem Perser Omar etwas von der Psyche des Engländers eingehaucht ist, und ein freilich nicht bis zu den Wurzeln der Dinge vordringender Pessimismus in herrlichen Versen vorgetragen wird.

Bei der ungemeinen Volkstümlichkeit des Sujets bei den Engländern ist es nicht weiter verwunderlich, daß sich Granville Bantock, jetzt der bedeutendste englische Tonsetzer, angeregt fühlte, die Ruba'iyats Omar Khayyáms in Musik zu setzen. Er tut es in der Form eines großen Chorwerkes, in dem drei Solostimmen: die Geliebte, der Dichter und der Philosoph, ihre anakreontischen Weisheiten verkünden. Ich halte dieses Chorwerk für eines der bedeutendsten der Chorliteratur überhaupt, und bin überzeugt, daß jede strebsame große Chorvereinigung in deutschen Landen sich mit der Aufführung dieses Werkes ein großes Verdienst erwerben könnte. Schon das orchestrale Vorspiel, in dem sich die Stimmung des Tagesanbruchs im Morgenlande glänzend malt, ist packend, nicht minder die musikalische Schilderung der Wüste, die durch Verwendung einer originellen Weise das rechte Kolorit erhält. Die Solostimmen sind durchaus apart behandelt und durch harmonische und rhythmische Feinheiten überaus interessant. Die Chöre, charakteristisch durch die häufige Anwendung kanonischer Einsätze, bieten rhythmisch sicheren Chorvereinigungen dankbare Aufgaben. Freilich wird es bei einer Aufführung notwendig sein, außer den im Klavierauszug schon angedeuteten kleineren Strichen noch eine ganze Anzahl größerer anzubringen, da die häufigen Wiederholungen sicher ermüdend wirken werden.

Schencks Übersetzung ist eine freie Nachdichtung, die den Sinn des Originals in den weitaus meisten Fällen glücklich trifft. Manche Wendung ist allerdings unmusikalisch, so wenn Schenck in seiner Übersetzung bei der Stelle: „Was nickt der Beter denn noch schläfrig drauß'n" das Wort „drauß'n" der einen Note e unterlegt. Dann kommen triviale Wendungen wie „Das Winterkleid der Reue ab nun tut", oder „Wie hohe Weisheit klang es an mein Ohr dies Um und Um und Drum", oder „Ein Haar vielleicht nur trennt das Falsch und Wahr und von was [!], bitte [!], hängt ab das Leben?" Aber solche und ähnliche Ungeschicklichkeiten wird jeder literarisch empfindende Dirigent selbst retuschieren. Die Hauptsache bleibt ja doch der musikalische Gehalt des Werkes, an dem nicht zu rütteln ist.

Dr. Ernst Rychnovsky

392. **Granville Bantock:** „Dante und Beatrice". Tondichtung für Orchester. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 15.—, Stimmen je Mk. 0.90.)

Dante und seine Jugendliebe hat schon manchen Tonsetzer gefesselt. Zuletzt war es Wolf-Ferrari, der mit seinem prächtigen, eigenartigen (in Berlin bisher unbegreiflicherweise noch immer nicht aufgeführten) Chorwerk „La vita nuova" einen Namen sich machte. Zwei Themen beherrschen die Tondichtung Bantocks, das Dante-Motiv und das Beatrice-Motiv. Auf ihnen baut der Komponist in geschickter Weise sein etwa vierzig Minuten dauerndes Tongemälde, das mit dem Tode Beatricens und ihrer Verklärung schließt, auf. Mit den Geheimnissen moderner Instrumentierungskunst gut vertraut, bietet Bantock dem nicht „sensationslüsternen" Publikum ein klanglich effektvolles Werk.

Franz Dubitzky

393. **Rosario Scalero:** Sechs geistliche Stücke für vierstimmigen gemischten Chor. op. 18. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur 2.— Mk., Stimmen je 0.30 Mk.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mit diesen kurzen Chorsätzen schreitet Scalero in der Richtung fort, die man ihn schon in seinen Werken 6 und 7 einschlagen sah. Der junge Meister scheint allen Ernstes sich zur Aufgabe gestellt zu haben, die Kunst der alten Niederländer wieder aufleben zu lassen. Oder doch zum mindesten, an Beispielen zu prüfen und zur Diskussion zu stellen, ob und in welchem Maße ein solches Wiederauflebenlassen möglich ist. Von diesem letzteren Gesichtspunkt aus betrachtet, ist der Wert solcher Versuche hoch anzuschlagen; selbst wenn, wie zu befürchten steht, das Resultat im wesentlichen negativ sein sollte. Scalero mutet sich und seinen Hörern das Äußerste zu. Gleich das erste Stück ist — man denke! — ein Doppelkanon in der Umkehrung, der vierstimmig eine lange Reihe von Takten durchgehalten wird, wobei nur ganz selten einmal eine chromatische Akzidenz notwendig ist. Oder das Benedictus No. 5: ein vierstimmiger Kanon, der als Canone chiuso ganz nach Art der Alten mit vier verschiedenen Schlüsseln für die vier Stimmen auf eine Zeile notiert ist. Die Auflösung folgt dann. (Die Schlüssel sind übrigens falsch notiert; es muß nicht Baß-, Tenor-, Alt- und Mezzoschlüssel, sondern Baß-, Tenor-, Mezzo- und Violinschlüssel, in Quintabständen sein). Ich muß bekennen, daß ich diesem letzten Kanon nur mit äußerster Anstrengung auf wenige Takte, dem andern in der Umkehrung überhaupt nicht mit dem Ohre zu folgen vermag. Und ich zweifle, ob es Musiker gibt — von Laien gar nicht zu reden —, die dieser Musik als Musik und nicht nur mit den Augen wirklich zu folgen vermögen. Die mehr als ein gewisses angenehmes Gruseln beim Anblick dieser verzwickten Mathematik empfinden und nicht erleichtert aufatmen, wenn das Geduldspiel am Schluß gelungen, das Rechenexempel glücklich aufgegangen ist. Eines gelingt dabei Scalero so wenig, wie es den alten Niederländern gelungen ist und wie es selbst Bach nicht gelang, wenn er sich gelegentlich in dieser Richtung verirrte: solche überkünstliche Form restlos mit Wohlklang und Empfindung zu erfüllen. Härten, die der eiserne Zwang mit sich bringt, tote Stellen, lahme, lustlose Fortschreitungen erscheinen unvermeidlich. Und, was schlimmer ist: auch die gesunde Empfindung, der natürliche Ausdruck werden in dieser engen Selbstfesselung an jeder freien Bewegung gehindert, dem „Verstand der Worte“ zu folgen. Man wird die Vorstellung einer sportlichen Rekordleistung nicht los; des Schwimmers, der sich, an Händen und Füßen schwer mit Ketten behangen, in den Strom stürzt und mit ungeheurer Kraftanstrengung dennoch das Ufer erreicht. Man würde für derlei kaum mehr als jene kühle Bewunderung haben, die man einem — sagen wir Kunststück gegenüber eben aufbringt, ständen nicht zwischen diesen Sportobjekten, seltsam genug kontrastierend, zwei Stücke wirklicher, echter Musik. Es sind dies „Ave maris stella“, No. 3, und das letzte, „Adoramus te Christe“. Eben dieser letzte Chor ist geradezu eine Perle an tiefer Empfindung und packender Ausdruckskraft. Das kurze, glücklicherweise nicht weit geführte Fugato „quia per sanctam crucem tuam“ ist an echter Kruzifixus-Stimmung dem besten gleich zu stellen. Sehr dankenswert ist Scalero's Art, gar keine Vortragszeichen zu setzen. Sie ergeben sich, hier wie anderswo, mit fast untrüglicher Sicherheit von selbst. Angesichts einer solchen Leistung lernt man jene anderen Abwege als bloße Umwege eines Geistes erkennen, der uns wohl noch viel Schönes und Bedeutsames zu geben hat. Dr. Ernst Neufeldt

394. **E. M. Grétry**: „Elisca ou l'habitant de Madagaskar“. Drame lyrique en trois actes. 39. Lieferung der „Oeuvres de Grétry“. Verlag: Breitkopf & Härtel, Brüssel.

Als 39. Lieferung der von der belgischen Regierung herausgegebenen Gesamtausgabe Grétry's, des unübertroffenen Meisters der Opéra comique zur Revolutionszeit, legt Alfred Wotquenne die Partitur der Oper „Elisca“ vor. Sie war 1799 zum erstenmal in der Opéra Comique in Paris erschienen, hatte indessen trotz der geistsprühenden Musik keinen durchschlagenden Erfolg gehabt, da das Textbuch völlig ungenügend war. Im Jahre 1812 wurde sie zu neuem Leben erweckt, und zwar mit zum Teil ganz neuer Musik. Das Libretto hatte eine eingreifende, vorteilhafte Umänderung erfahren, eine Umänderung, bei der der Haupteingriff im wesentlichen darin bestand, daß der ehemalige zweite Akt zum ersten (!), der vorher erste Akt zum zweiten (!) gemacht wurde. Die Neuausgabe bringt dankenswerterweise den Abdruck beider Libretti und gewährt damit einen Einblick in die Tätigkeit der Grétryschen Textfabrikanten. Nur die Musik der zweiten Bearbeitung ist erhalten: prachtvolle, geistreiche, glänzend instrumentierte Stücke (Arietten, Chöre, Duette, Instrumentalstücke), die mit so manchen andern aus Grétry's Feder das eherne Fundament bildeten für die Kunst eines Auber, Hérold, Boieldieu usw. Sätze wie das Duo „Dis à moi sans mystère“ mit seinen melodischen Drolerien, das schlichte Liedchen „Le repos n'est pas fait“, die pompöse programmatische Ouvertüre zum zweiten Akt — eins der vielen Stücke Grétry's, in denen exotisches Kolorit so vorzüglich getroffen ist —, ferner der Chor „Écoutons l'écho“ und das merkwürdige Trio dialogué im letzten Akt, — das alles sind Zeugnisse für ein aus dem Vollen schöpfendes Musikertalent. Kein Wunder, daß Grétry's Opern auch in Deutschland einst angebetet wurden und sich noch Jahrzehnte nach seinem Ableben (1813) auf dem Repertoir halten konnten. Als Ganzes heute nicht mehr aufführbar, dürften einzelne Stücke der „Elisca“ noch heute ein dankbares Publikum finden.

Dr. Arnold Schering

395. **Carl Heinrich Cornill**: Zwölf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Julius Hainauer, Breslau. (No. 1, 2, 4, 9, 10, 11, 12 je Mk. 0.80, No. 3 Mk. 1.50, No. 5 Mk. 0.60, No. 6, 7, 8 je Mk. 1.—.)

Diese Kompositionen sind, wie bei jeder auf den Tag angegeben ist, in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstanden. Für diese Zeit sind sie in ihrer Konzeption sehr nett, trotzdem man manchmal sehr stark an die Zeiten des seligen Feska erinnert wird. Der Komponist hat sich die seitdem zum Überdruß oft vertonten bekanntesten Gedichte von Heine, Lenau und Uhland zum Vorwurf genommen und sie in seiner Art schlicht und natürlich in Musik ge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

setzt. Wir haben ja genug Kreise, die sich für solche dankbare, empfindungsselige und nicht schwer auszuführende Lieder interessieren. Denen seien sie hierdurch bestens empfohlen.

396. **Oscar C. Posa:** Thema, Variationen und Fuge für Pianoforte. op. 13. Verlag: Julius Heinrich Zimmermann, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Alle tüchtigen Pianisten, die neue und dankbare Konzertstücke suchen, mache ich hierdurch auf dieses Werk aufmerksam. Aus einem einfachen, melodisch nicht bedeutenden und etwas kurz geratenen Thema entwickeln sich 14 sehr gehaltvolle Variationen. Einige halten sich harmonisch eng an das Thema, bei anderen dagegen erscheinen Harmonieen, in die man sich erst hineinhören muß, die aber bei dem heutigen Stande von Harmonie-Kombinationen dann nicht mehr befremden. Wenn ich einige von ihnen hervorheben soll, so seien die sylphenhaft dahinschwebende No. 3, die energische No. 5, der düstere Trauermarsch No. 12 und die pompös dahinschreitende No. 14 genannt. Das Ganze wird gekrönt von einer umfangreichen vierstimmigen Fuge, deren Thema, aus dem Variationenthema durch Verkürzung entstanden, Bachschen Geist atmet und sich vorzüglich zur Bearbeitung eignet. Die Fuge baut sich bis zum Schluß in immer größeren Steigerungen auf und endet unter Aufbietung der ganzen Kraftfülle des Klaviers in mächtigen Akkorden.

397. **Fini Henriques:** Lyrisk Suite für Klavier. op. 34. (No. 1, 2, 3 je Mk. 1.25, No. 4 und 5 je Mk. 1.—, No. 6 Mk. 0.60.) Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.

Diese Stücke werden sich im Unterricht bei geübteren Schülern zur Einführung in die moderne Musik sehr gut verwenden lassen, denn die Harmonik ist apart und benutzt die Errungenschaften der neueren Zeit. Der bequeme Klaviersatz bietet keine großen Schwierigkeiten. Ein schönes, poetisches Stück ist das erste, „Erotik“ genannt. „Valse“ im $^6/_8$-Takt gibt sich auch sehr interessant, hat aber eigentlich wenig von einem Walzer an sich. „Humoreske“ ist sehr lustig und heiter. Die drei letzten erscheinen mir weniger bedeutend, besonders „Klage“ fällt ganz ab.

398. **Torsten Boheman:** Trois Préludes pour Piano. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen. (Mk. 1.60.)

Dieses op. 1 enthält nicht besonders bedeutende Musik. Das beste der Präludien ist noch No. 2, ein Allegretto grazioso. Das dritte fällt einem durch die vielen Quinten- und Oktaven-Fortschreitungen nach und nach auf die Nerven.

Emil Thilo

399. **Gustav v. Bezold:** Gesänge für eine Singstimme mit Klavier. op. 2, 3, 4, 5 und 6. Wunderhornverlag, München (in je einem Band Mk. 3.—, 2.50, 3.—, 2.50, 2.50).

In dem mit dem Titel „Der Geliebten“ versehenen op. 2 des begabten Musikers macht sich bereits das Bestreben nach eindringlicherer Charakterisierung geltend, ohne daß die Vorzüge fehlten, die an seinem op. 1 so verheißungsvoll zutage traten. Als die gelungensten Stücke dieses Heftes möchte ich „Geh nicht“ und „Was kommst du im Traume zu mir?“ bezeichnen, während „Abbitte“ von einer nervösen Unruhe erfüllt ist, die man gerade bei Bezold mit Bedauern feststellt. Das „Lied des Harfners“ ist an sich gefällig, scheint mir aber in der Art seines musikalischen Ausdrucks nicht der dunkeln Größe des Goetheschen Gedichtes zu entsprechen. — Das op. 3 bringt die Vertonung von drei Gedichten von Lenau und Eichendorff. „Schilflied“ ist in Weise, Stimmung und Ausdruck außerordentlich gelungen, auch „Nachtgruß“ ist ein entzückendes Stück, das mit äußerster Zartheit und sehnsuchtsvoller Träumerei leichtbeschwingte, leidenschaftliche Bewegung glücklich verbindet. „Der Eichwald“ aber ist für meinen Geschmack zu gekünstelt und in einem Stile gehalten, vor dem man den Tonsetzer in seinem eigensten Interesse warnen möchte. — Das Heft „Stimmen der Nacht“ (op. 4) enthält fünf Lieder, von denen „Herbstgestirn“ in seiner feierlichen Stimmung zunächst auffällt, zumal da der Tonsetzer sie mit einfachen Mitteln und in ausdrucksvoller melodischer Linie zu erzielen versteht. Sehr wohl gelungen ist auch „O, nicht erkalten laß es, mein Herz“, das durch gesangliche Natürlichkeit ebenso hervorsticht wie durch eindringliche Bewegung. Die anderen Stücke dieses Heftes lassen leider ein fühlbares Sinken der Erfindung erkennen und bewegen sich in den Geleisen der herkömmlichen Deklamation. Auch in der Begleitung findet sich immer seltener ein Anzeichen neuschöpferischen Strebens. — Das op. 5 wird mit „Frühlingsnacht“ in sehr verheißungsvoller Weise eingeleitet. In dem leichtflüssigen Liede, dessen meist synkopierte Begleitung zur Singstimme in leichtbewegtem Gegensatz steht, ist eine traumselige, zarte Stimmung überaus glücklich getroffen und festgehalten. Der ruhige Mittelteil scheint mir besonders wirksam zu sein. „Horazischer Gruß“ ist gewiß recht schön gedacht in der beschwingten, huschenden Eile seiner Triolen; aber in der Ausführung dürfte die allzu starke Belastung der Klavierstimme dem beabsichtigten Eindruck um so hinderlicher sein, je weniger melodische Einheit die Singstimme aufweist. „Sonnenwende“ beginnt mit echter, fließender Liedermelodik in schlichter Eindringlichkeit, wird aber gerade bei der wichtigsten Stelle „Sieh, da ist der Himmel klar geworden“ eintönig und ausdruckslos, wodurch der Wirkung viel Abbruch geschieht. Das letzte Lied dieses Heftes bleibt hinter den anderen weit zurück. — Gab sich der Komponist bisher von der ernsthaften Seite, so versucht er in den vier Liedern des op. 6, die unter dem Titel „Mir glänzen die Augen“ zusammengefaßt sind, heitere Töne anzuschlagen. Das gelingt ihm gleich bei dem Liedchen „Der Schäfer“ ganz prächtig. Im Rhythmus, in dem kurzen Motiv, das aus dem Vorspiel in den Gesang übergeht, liegt Humor und Anmut. Eine drollige Ungezwungenheit und eine anschauliche Komik äußert sich in der Begleitung. Auch das folgende Stück „Es jagt ein Jäger früh am Tag“ ist reizvoll in Melodik und Rhythmus und geschickt in der humoristischen Färbung. „Gefunden“ ist nicht übel, läßt aber schon zu viel Sentimentalität durchklingen. Von dem Schlußlied „Mir glänzen die Augen“ ist die erste Hälfte frischer als die zweite, aber doch darf man sich an dem Liedchen erfreuen, da es Liebenswürdigkeit mit ungesuchter Zierlichkeit verbindet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Überblickt man die sämtlichen Hefte der Lyrik Gustav v. Bezolds noch einmal im Zusammenhange, so kann man der Freude darüber Ausdruck geben, daß er in den meisten Fällen den Mut und die Fähigkeit zeigt, melodisch zu schreiben, ohne dabei auf die Errungenschaften neuzeitlicher Harmonik zu verzichten. Daß seine Lieder einen eigenen Stil noch nicht aufweisen, kann kein Tadel sein. Jedenfalls sind sie Erzeugnisse eines echten Talentes, auf dessen Weiterentwickelung man Hoffnungen setzen darf.

400. **Lucian Dolega-Kamienski**: Arbeitslieder. op. 4. Fünf Hefte. Verlag: Dreililien, Berlin. (je Mk. 3.—.)

Nicht weniger als 60 Lieder enthalten die fünf stattlichen Hefte, so daß man von dem Fleiß des Komponisten von vornherein schon Hochachtung bekommt, aber auch darauf gefaßt ist, innerhalb einer solchen Massenproduktion minder Gutes und Mißlungenes zu finden. Das erste Heft bringt zwölf Kinderlieder, die keinen Anspruch auf höhere Bewertung erheben können. Die Gedichte, die sämtlich vom Komponisten herrühren, sind reichlich läppisch und durchaus nicht echt kindlich; die Melodieen singen sich gut für Erwachsene, dürften aber beim kleinen Volk nicht leicht Eingang finden. Die zwölf „Handwerkerlieder" des zweiten Heftes stehen zwar nicht dichterisch, aber doch musikalisch höher, können jedoch einen Vergleich mit den wundervollen Handwerkerliedern August Bungerts in keiner Weise aushalten. Es kommt nicht zu einer wirklich klanglichen Erfassung des betreffenden Handwerksrhythmus oder -geräusches, auch bieten die sehr oberflächlichen Texte kaum Gelegenheit, einmal über die bloße äußerliche Nachahmung hinauszukommen. Verhältnismäßig am besten sind die Lieder des Steinklopfers, des Böttchers und des Webers. Im Heft 3 „Ländliche Lieder" fällt zunächst eine Steigerung der musikalischen Empfindung angenehm auf, wenn auch die Verse dem Kenner noch wenig behagen wollen. „Der Sämann singt" verdient hier herausgehoben zu werden, ebenso das „Hirtenlied" und das „Fischerlied". Das beste ist „Der Holzhauer singt"; es zeigt Kraft und Charakteristik und ist frei von den musikalischen Allerweltsphrasen, die sich sonst häufig genug finden. Bei den „Häuslichen Liedern", die den Inhalt des vierten Heftes ausmachen (unter zwölfen tut's der Verfasser nicht), lag die Gefahr nahe, recht hausbacken zu werden. Denn das Aufwaschen, Buttern, Kochen und Scheuern sind ja sicherlich sehr nützliche und unentbehrliche Beschäftigungen, aber sie taugen doch kaum zu dichterischer und musikalischer Verherrlichung. Wenn solche Tätigkeiten des Werktags nicht ihren bestimmten Arbeitsrhythmus, ihre eigne Klangfarbe haben, sind sie künstlerisch unverwendbar und ein Titel wie „Beim Buttern zu singen" berührt komisch und abgeschmackt zugleich. Vollends wenn der „Dichter" beim Melken die Magd an die Kuh die Bitte richten läßt „Sei schön lieb und Milchlein gib und halt dein Schwänzel stille", wird man das Ganze als eine Art von Salontirolerei auffassen und die Frage aufwerfen müssen, was wohl geschmackloser sei, solchen Kram zu „dichten" oder ihn gar noch in Musik zu setzen. Für die wahre Poesie der Häuslichkeit hat der Verfasser kein Verständnis. Aus dem ganzen Hefte ist einzig und allein das „Spinnerlied" hervorzuheben, das sowohl im eigentlichen Spinnerinnenlied als in der eingeschobenen kleinen Romanze der Situation künstlerisch einigermaßen gerecht wird. Das letzte Heft, das zwölf „Feierabend- und Mußelieder" bringt, enthält musikalisch nur sehr wenig Bemerkenswertes. Die Melodik ist von einer leierigen Art, die mit echter, blühender Erfindung nichts gemein hat, und was das Technische anlangt, so schaut der Dilettantismus mit biederer Selbstgenügsamkeit überall hervor. Wenn man überlegt, wie viele gute und ernsthafte Poeten und Musiker heutzutage nicht in der Lage sind, ihre Schöpfungen im Druck herauszubringen, so wird man angesichts der Vielschreiberei Dolega-Kamienski's nicht eben freudig oder hoffnungsvoll gestimmt. Er verzichte künftig vor allem darauf, sich seinen Hausbedarf an Liedern selbst zu dichten, da dies ihn auch musikalisch zur Geschwätzigkeit und Leichtfertigkeit verführt. Erst wenn er sich die Mühe nimmt, in den seelischen Gehalt wirklicher Dichtungen sich einzufühlen und sich mit heißem Bemühen daran versucht, sie musikalisch nachzudichten, wird man die Möglichkeit haben, zu beurteilen, ob und inwieweit sein musikalisches Talent aussichtsreich und entwicklungsfähig ist. Von den vorliegenden fünf Heften mit 60 Liedern gilt das alte Wort: „Weniger wäre mehr gewesen".

F. A. Geißler

401. **Georges Wille-Helbing**: „Christus klagt". op. 25. (Mk. 1.80.) — Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 26. (Mk. 3.—.) — 3 Morceaux pour Piano. op. 22. (Mk. 2.50.) — 3 Morceaux pour Piano. op. 23. (Mk. 2.50.) — 3 Morceaux pour Piano. op. 24. (Mk. 2.50.) Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.

In „Christus klagt" versagt der angeschlagene weichliche Ton ganz und gar. Der Komponist hätte an die heiligen Passionen Bachs denken müssen, als er die Worte „Ich sterbe für Euch" in Tönen wiedergeben wollte. Nur im Sinne solcher Musiken läßt sich Geistliches komponieren. Daß dabei trotzdem die eigene Seele sprechen muß, ist selbstverständlich. Auch die andern Lieder sind zu bös sentimental, als daß sie Konzertsängern empfohlen werden könnten. Den besten Eindruck macht „Einsam"; — die Klavierstücke sind im ganzen besser geraten. Besonders „Philippique" ist Lehrern zu empfehlen.

402. **Julius Röntgen**: „Dolce far niente". Klavierstücke. op. 60. Verlag: G. Alsbach & Co., Amsterdam. (Mk. 3.—.)

Brauchbare, zum Teil aparte Salonstücke, die den Schüler auf der Mittelstufe in vielfacher Beziehung anregen werden. Der Fingersatz fehlt leider.

403. **H. Drechsler**: „Nebel und Sonne". (Heideerlebnisse von Detlev von Liliencron.) Für eine Singstimme und Klavier. op. 56. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 5.—.)

Die Idee, Liliencrons „Geheimnis" in Musik zu setzen (14 Seiten) ist eine höchst unselige; sie hat sich auch gerächt. Dieses epische Stück ließe sich besten Falls melodramatisch in diskreter Weise ausmalen; eine Komposition muß aber unbedingt versagen. Überhaupt scheint es der

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Komponist auf Erzählungen abgesehen zu haben; sie sind ihm aber, wenn man einen höheren Maßstab anlegt, trotz liebevollerer Versenkung allesamt mißlungen.

404. **Christel Lahusen:** Volks- und Bänkellieder. Zwei Hefte. Verlag: Gustav Kiepenheuer, Weimar. (je Mk. 2.—).

Merkwürdig, fast mittelalterlich anmutende Weisen, sowohl den — selbstverfaßten — Texten als der Komposition nach. Sie sind durchweg naiv und anspruchslos: alles ist einfach, sauber, zum Teil nichtig. „Sonst lebt ich auf der Erden, jetzt in der Compagnie" ist dichterisch hübsch; „Sitz nieder auf dem Rasen, mein Kind, und laß uns quasen" ist geschmacklos. Sie berühren sich in der ganzen Art mit den Kothe'schen Liedern; nur sind jene durch ihre Herbigkeit und Echtheit eine Erquickung, diese aber sind zur Hälfte glaubhaft.

405. **Robert Kothe:** Kothe-Liederbuch. Zwölf Lautenlieder. (Elf Singweisen von Robert Kothe zu alten und eigenen Texten, eine Singweise von Heinrich Scherrer und vom Herausgeber.) — Ein Kothe-Abend. 15 deutsche Volkslieder und Balladen mit ihren alten Singweisen zur Laute gesetzt. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig. (je Mk. 2.—.)

Von diesen in ihrer Art einzigen Produktionen kann man nur voll Lobes sprechen. Jede Bearbeitung ist ein kleines Kabinettstück für sich; man kommt in Verlegenheit, wenn man einzelnes herausheben will. Der Lautensatz ist von künstlerischer Vollendung und die Harmonik aufs Zarteste mit älterem Ausputz versehen. Kothes eigene Weisen erreichen zwar nicht die Ursprünglichkeit echter Stücke, sind aber so elegant wie charakteristisch in ihrer schlichten Erfindung. Arno Nadel

406. **Max Bruch:** Konzertstück für Violine mit Orchester. op. 84. Ausgabe mit Klavier. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 7.50.)

Wieder hat Max Bruch, dem die Geiger schon so viele herrliche und dankbare Werke, z. B. das „Adagio appassionato" und das Adagio „In Memoriam" verdanken, ein Konzertstück für Geige geschrieben, das allseitig beachtet werden wird. Es besteht aus zwei miteinander zusammenhängenden und sich ergänzenden Teilen, einem Allegro appassionato und einem Adagio, das voll schönster, tiefster und innigster Melodik ist. Bewunderungswürdig ist die fein thematische Arbeit, noch mehr die leidenschaftliche Großzügigkeit des Allegrosatzes, dem man es in keiner Weise anmerkt, daß sein Autor schon 72 Jahre zählt. Daß alles klingt, daß das Soloinstrument sehr dankbar und die symphonische Begleitung reizvoll gehalten ist, versteht sich bei Bruch von selbst.

407. **Gustav Hollaender:** Violinkonzert No. 3. op. 66. Ausgabe mit Klavierbegleitung. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 7.50.)

Ungemein violingerecht, sehr melodiös und wohlklingend, dürfte dieses Konzert viel Anklang finden, wenngleich ihm eine persönliche Note fehlt und es mitunter die Erinnerung an die heute teilweise mit Unrecht vernachlässigten Konzerte von Molique zurückruft. Am wirkungsvollsten dürfte das in Rondoform gehaltene Finale sein, das durch frische und kraftvolle Thematik sich auszeichnet. Zu Studienzwecken für jüngere Geiger sei dieses Konzert besonders darum auch empfohlen, weil es neben dankbaren Aufgaben sorgsam und fein gearbeitet ist und sich frei von trivialen Wendungen und ödem Passagenwerk hält.

408. **Franz Berwald:** Konzert für Violine. op. 2. Revidiert von H. Marteau. Mit Klavier. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Henri Marteau macht seit einiger Zeit für den ziemlich in Vergessenheit geratenen schwedischen Komponisten Berwald (1796—1868) Propaganda. Der erste Satz dieses im Jahre 1820 komponierten Konzertes scheint mir zu sehr im Stile Pierre Rodes gehalten zu sein, um heute noch zu wirken. Dagegen begegnen wir in dem durch ein kurzes Adagio eingeleiteten Rondo Stellen von apartem Klangreiz und nicht schablonenmäßiger Erfindung, die diese Herausgabe doch wohl rechtfertigen. Auch als Studienmaterial kann dieses cis-moll-Konzert sehr gut verwendet werden.

409. **Felix Weingartner:** Quintett für Klarinette, Violine, Bratsche, Violoncell und Klavier. op. 50. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 15 —.)

Die Voranstellung der Klarinette im Titel, sowie die Widmung des Werkes an den ausgezeichneten Klarinettisten Professor Oskar Schubert weist darauf hin, daß das Blasinstrument in diesem Quintett eine führende Rolle spielt; ein Ersatz durch eine Bratsche würde nur ein ziemlich verunglückter Notbehelf sein und keine rechte Vorstellung von den eigentümlichen, recht reizvollen Klangwirkungen ergeben. Die Notwendigkeit der Klarinettenbesetzung wird leider der Verbreitung des Werkes hinderlich sein. Es gehört jedenfalls zu dem Besten, was uns Weingartner bisher geschenkt hat. Begegnen auch manche, besonders in der Harmonik gesuchte Stellen, so verdient doch die ganze Konzeption, insbesondere die Selbstständigkeit der Erfindung rühmend hervorgehoben zu werden. Dieses Quintett ist doch mehr als bloße Epigonenarbeit. Im ersten Satz wirkt besonders das zweite Thema bezwingend durch seinen kraftvollen Ausdruck und auch durch seine Einfachheit, die zu der durch starken Gebrauch der Chromatik sonst etwas nervösen Unruhe des Satzes einen schönen Gegensatz bildet. Sehr apart ist das antikisierende Tempo di Menuetto, dessen Mittelsatz volkstümlich gehalten ist. Der langsame, leider etwas gar zu ausgesponnene Satz ist rhapsodisch gehalten und stark ungarisch gefärbt. Am abgeklärtesten, durch natürlichen Fluß ausgezeichnet ist das in Rondoform gehaltene Finale, dessen Gesangsthema besonders glücklich erfunden ist. Die Klavierstimme stellt mitunter wenig dankbare, schwierige Aufgaben an die Ausführung. Das Werk ist in der Volksausgabe Breitkopf & Härtel erschienen, der Preis ist aber doch gar nicht volkstümlich. Jedenfalls dürfen die Kammermusik-Vereinigungen des In- und Auslandes an diesem Quintett nicht vorübergehen.

Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

DRESDEN: Nachdem die Hofoper ihre im Königlichen Schauspielhause verlaufende Vorsaison mit einer sehr wertvollen Neueinstudierung der komischen Oper „Boccaccio" von Suppé eröffnet hatte, wobei sich besonders Eva v. d. Osten in der Titelpartie auszeichnete, kam am 19. August bereits eine Neuheit heraus, deren Autoren Dresdner sind. Es handelt sich um den Dreiakter „Der Fünfuhrtee" von Wilhelm Wolters, Musik von Theodor Blumer, dessen Uraufführung einen jener freundlichen Operetten-Erfolge erzielte, die heutzutage keine Seltenheit sind. Zwar hatten die Verfasser dadurch, daß sie ihr Werk als „Musiklustspiel" bezeichneten, die Hoffnung rege gemacht, es werde mindestens das ernste Bestreben zeigen, aus den Niederungen der landläufigen Operette herauszukommen und zu einer Fortbildung desjenigen Stils zu gelangen, für den Eugen d'Albert mit seiner „Abreise" die Richtung angegeben hat. Aber diese Erwartungen wurden enttäuscht. „Der Fünfuhrtee" führt nicht in künstlerisches Neuland, sondern ist nichts anderes als eine Operette, die teilweise sogar stark zur Posse hinneigt und andererseits der ohrenfälligen „Schlager" entbehrt, durch die man bei den Modeoperetten einigermaßen für so manches Ungemach entschädigt wird. Die Handlung, die Wolters nach seinem Schwank „Sein Alibi" geschaffen hat, entbehrt ebenso der Einheitlichkeit und inneren Entwickelung wie der Grazie und Liebenswürdigkeit, von den offen zutage liegenden Unwahrscheinlichkeiten gar nicht zu reden. Das juristisch-spitzfindige Milieu ist ebensowenig erquicklich wie für den Komponisten anregend. Man kann ein Alibi, ein corpus delicti, ein Vorverhör über fast kriminalistische Kleinigkeiten eigentlich nicht in Musik setzen. Daß Blumer das doch versucht hat, darin liegt seine künstlerische Schuld. Er mußte die Sprödigkeit dieses Gegenstandes und seiner recht oberflächlichen Bearbeitung erkennen und die Hände von einem Textbuch lassen, das so viele Schwächen in sich trägt, daß nur eine sieghafte, aus unerschöpflichem melodischen Reichtum hervorquellende Musik sie zu stützen vermöchte. Und eine solche Musik kann Blumer eben nicht schreiben. Er hat sein beachtliches Talent bisher an kleineren Arbeiten nicht ohne Erfolg zur Geltung gebracht, aber in diesem Falle gelang es ihm nicht, die künstlerische Einheit, den Stil in eine so verunglückte textliche Arbeit zu bringen, eine Aufgabe, deren Lösung allerdings auch kaum möglich erscheint. Was Blumer bietet, ist teilweise recht klangschöne und gut gearbeitete Musik, die in einem Duett des ersten Aktes, einer Soloszene der Heldin, einem Terzett in Form einer Gavotte und einem prächtigen Schlußquartett des zweiten Aktes ihre besten Stücke bringt und mitunter durch hübsche Harmonik und aparte Instrumentation für sich einnimmt. Daneben aber steht so viel Alltägliches und Banales in Erfindung und Ausdruck, daß man des Ganzen nicht recht froh werden kann, zumal da dem Komponisten meist nur kurze Melismen einfallen, während ihm die breite, melodische Linie versagt zu sein scheint. Die Aufführung stand unter der musikalischen Leitung von Hermann Kutzschbach, der sich der Neuheit mit vieler Liebe angenommen hatte, und war in den Hauptpartieen mit den besten Kräften besetzt. Diesem Umstande ist der größte Teil des überdies noch durch örtliche Einflüsse bedingten Erfolges zu danken. Minnie Nast und Fritz Soot standen mit gesanglich und darstellerisch trefflichen Leistungen im Mittelpunkte des Interesses. Paul Trede suchte der undankbaren Partie des Rechtsanwalts nach Möglichkeit eine Wirkung abzuringen, und alle anderen Mitwirkenden waren mit Eifer bei der Sache.

F. A. Geißler

MÜNCHEN: „Themidore", ein „Liebesspiel" in drei Akten, Text von F. Steffan, Musik von Digby La Touche, — so nannte sich eine Operette, die Reinhardt zur Fortsetzung seines Spielplans nach der im Zeichen Offenbachs vollzogenen Eröffnungsvorstellung im Münchner Künstlertheater zur Uraufführung brachte. Weder der Textdichter (unter dem Namen Steffan verbirgt sich ein Mitglied der Münchner Gesellschaft) noch der aus Irland stammende Komponist haben bisher von sich reden gemacht, und wenn die in jeder Beziehung äußerst schwache Operette einigen Staub aufwirbelte, so geschah das nur deshalb, weil ihrer Uraufführung ein unerquicklicher Zeitungsstreit voraufging, der dann noch zu ebenfalls wenig rühmlichen Nachspielen führte. Roda Roda, der bekannte Humorist, der ursprünglich als Mitverfasser des Textes zeichnete, lehnte — was an und für sich begreiflich war — die Mitverfasserschaft schließlich öffentlich ab, klagte aber dennoch auf Nennung seines Namens, obwohl inzwischen alle seine Beiträge ausgemerzt worden waren, und mußte es sich dann schließlich gefallen lassen, daß ihn Karl Ettlinger öffentlich eines wissentlich falsch abgegebenen Ehrenwortes bezichtigte, ohne daß Roda Roda darauf mit gerichtlicher Klage zu antworten wagte. Das war eigentlich das interessanteste am ganzen „Themidore". Daß an dem Libretto mit oder ohne Mitarbeit Roda Rodas Hopfen und Malz verloren sei, obwohl Herr „Steffan" zu den bedeutendsten Malzfabrikanten unserer Biermetropole zählt, darüber konnte bei Einsichts- und Geschmackvollen kein Zweifel herrschen, und auch Prof. Reinhardt hätte sich schwerlich dazu verstanden, solch ein Machwerk aufzuführen, wenn nicht besagter Herr „Steffan" — die Rücksicht gebietet, seinen bürgerlichen Namen nicht zu nennen — ein einflußreicher Teilhaber eben jenes „Drei-Masken-Verlages" wäre, der die diesjährigen „Operettenfestspiele" fundierte. Der Stoff der Operette ist einer geistreichen Novelle Godard d'Aucourts (Themidore, mon histoire et celle de ma maîtresse) entlehnt, aber so vergröbert und geschmacklos verballhornt, daß von der Grazie des Franzosen auch nicht ein Fünkchen mehr übriggeblieben ist, und nur der helle Blödsinn drei Akte lang sein erschrecklichstes Unwesen treibt. Zur Charakteristik der Dichtung genügt es, die erhebenden Schlußverse anzuführen: „So ein Luderleben ist ein Hochgenuß. Punktum, basta, Schluß." Etwas besser als der Text ist die Musik von Digby La Touche, die hie und da, namentlich in grotesken, aber im 18. Jahrhundert durchaus stillos wirkenden Tänzen ein gewisses Geschick fürs Variété zeigt. Ein wirklich origineller Einfall ist jedoch dem Kom-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ponisten, der hilflos zwischen Offenbach, moderner Wiener Operette, Überbrettl, Puccinischer Sentimentalität und amerikanischen Schlagern umherirrt, nicht gegeben. Schade um die wirklich geschmackvolle Instrumentation, die Alexander v. Zemlinsky, der Dirigent, dieser Musik angedeihen ließ, schade auch um die prächtigen Kostüme und die ausgezeichnete Darstellung, in der die Herren Pallenberg und Ritter, die Damen Massary und Pettko exzellierten. Das war der einzige „Hochgenuß". Und nun: „Punktum, basta, Schluß!"

Dr. Edgar Istel

KONZERT

CINCINNATI: Der Beginn der Spielzeit (1910/11) fiel diesmal früh in die herbstliche Septemberhitze durch die Aufführung der gelegentlich einer lokalen Ausstellung geschriebenen amerikanischen Oper „Paoletta" von Pietro Floridia, eines Werkes, dem musikalisch die Schwächen einer Gelegenheitsarbeit mehr als zulässig anhängen und dem der Unwert des Librettos jeden möglichen Erfolg verstellt. Schade für Zeit und Arbeit des sonst sehr verdienstlichen italienischen Komponisten, aus dessen leichter Feder schon manches Ansprechende geflossen ist, schade auch um den Aufwand einer glänzenden Inszenierung. Der Übereifer in bezug auf amerikanische Opernproduktion zeitigt eben seltsame Blüten. — Zum Beginn der eigentlichen Konzertsaison finden wir wieder eine Reihe von Solistenrezitals. Zuerst — und stets willkommen — Frau Schumann-Heink, die doch von allen Sängerinnen, die Amerikanerinnen selbst nicht ausgeschlossen, der Psyche ihrer Zuhörer am erfolgreichsten nachgespürt hat. Louise Homer sang sich mit ihrer prächtigen Altstimme und gewinnenden Persönlichkeit so recht in die Herzen ein. Am stärksten freilich war der Andrang zu dem russischen Ballet. In einem Land, wo Damen älterer und ältester Jahrgänge noch Tanzklubs bilden, muß Terpsichoren eine neue Blütezeit erstehen. Der zweiten Saison der Symphoniekonzerte wurde mit Erwartung entgegengesehen, und der Erfolg rechtfertigte alle während der ersten Spielzeit an Dirigent und Orchester geknüpften Hoffnungen. Es kann kein Zweifel mehr herrschen, daß Leopold Stokowsky ein Dirigent von ungewöhnlicher Begabung ist. Fleiß, Ernst und Fähigkeit vereinigen sich in ihm. Selbst gelegentliche Irrtümer in bezug auf Auffassungen werden milder beurteilt. An Stelle Hugo Heermanns zierte sein Sohn Emil den Konzertmeisterstuhl. Seine kraftvolle Leistung, als Solist im fünften Konzert, in der Wiedergabe des Tschaikowsky'schen Konzerts ließ ihn als einen Geiger erscheinen, der zu Bedeutenderem noch berufen ist. Außer ihm hörten wir Mc Millan das Goldmarksche Konzert spielen, eine sehr verdienstliche, glatte Leistung. — Das Klavier war solistisch vertreten durch Olga Samaroff, Xaver Scharwenka und Busoni. Eigentlich war Frau Samaroff doch die erfolgreichste, denn sie hat sich mit dem d-moll Konzert von Rubinstein nicht nur die Gunst des Publikums, sondern auch Herz und Hand des Dirigenten erspielt. Xaver Scharwenka haben die Jahre noch köstliche Reifung verliehen, ohne sein früheres Können zu verkürzen. Eine musikalische Großtat vollführte Busoni mit dem Vortrag des Es-dur Konzerts von Beethoven. Das Gesangfach vertraten Frau Schumann-Heink und der Tenorist Beddoe, dessen mangelhafte musikalische Begabung, trotz guter Stimme, stets zu Konflikten mit den begleitenden Faktoren führt. Der Cellist Boris Hambourg spielte das Konzert von Dvořák mit schwachem Erfolg. Selbst in dem für das Instrument durchaus dankbaren zweiten Satz blieb der Ton dünn und unsanglich. — Von Orchesternovitäten möchte ich ein sehr verdienstliches, wohlklingend geschriebenes „Tongedicht" von Theodor Bohlmann erwähnen. Rachmaninoff's „Toteninsel" mag gewinnen durch wiederholtes Hören, doch ist der erste Eindruck des in der Stimmung eintönigen, ausgesponnenen Werkes kein günstiger. Ein Programm, das die Ehren allein dem Dirigenten zuschob, bestand aus ausschließlich Straußschen Werken und gipfelte in einer rühmenswerten Wiedergabe von „Tod und Verklärung", die durch Vergleich mit der vorjährigen die fortschreitende Entwickelung des Dirigenten und Orchesters am stärksten bewies. — Von späteren Solistenkonzerten erwähne ich Frau Gadskis köstliches Lieder-Rezital und die beiden Abende der Meisterquartettisten des Flonzaley-Quartetts. Kammermusik stand überhaupt in starker Gunst. Zu den viele Musikfreunde versammelnden Abenden des bereits früher in diesen Spalten besprochenen Trios der Herren Adler, Heermann und Sturm gesellten sich die neuen Chamber-Musicales, die ich in Verbindung mit dem Geiger Adolf Hahn organisierte, und die durch Beiziehung von Blas- und Gesangssolisten reichhaltigere Programme gestatteten. So kamen zu höchst erfolgreichen Aufführungen u. a. die Trios von Brahms mit Horn und Klarinette, Lieder von Spohr mit Klarinette, Violinsonaten von Veracini und Saar, Streichtrios von Dohnanyi und Dvořák nebst klassischen und modernen Liedern. Diese Abende werden fortgesetzt werden. — Stark besucht wurden auch die Konzerte des englischen Sheffield-Chors, doch fand nur der tadellose Vortrag der a cappella-Madrigale uneingeschränktes Lob. Feste Pole unseres Musiklebens sind stets die trefflichen Konzerte des „Orpheus", „Musical Art Society", beide unter Leitung von Edwin Glover, des „Mozart Club", einer aufstrebenden Chor-Vereinigung unter Leitung von Alfred Scheel. Rechne ich dazu die Konzerte unserer großen Musikschulen, die starke Wirksamkeit der mit Solisten in die Öffentlichkeit sich flüchtenden musikalischen Damenklubs — Matinée musicale, Womans Musical-Club —, gedenke ich ferner der regen, einflußreichen Tätigkeit des „Musicians Club" so darf im allgemeinen gesagt werden, daß Frau Musika mit dem Dienst ihrer Getreuen zufrieden sein durfte. Louis Victor Saar

PHILADELPHIA: Die verflossene Konzertsaison verlief weit ruhiger und ereignisärmer als ihre Vorgängerin. Das ist hauptsächlich darauf zurückzuführen, daß die europäischen Berühmtheiten, die auf ihren mehr oder minder einträglichen Tournees durch die Vereinigten Staaten sonst unsere Stadt zu beehren pflegten,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sie diesmal links liegen ließen, wohl hauptsächlich infolge der schlimmen finanziellen Erfahrungen, die ihre Agenten in den letzten Jahren hier gemacht hatten. Darum aber ist bei unserer Bevölkerung die Liebe zur Musik nicht geringer geworden. Während die Oper hier noch immer mehr oder minder als eine exotische Pflanze angesehen werden muß, die ohne die Treibhausatmosphäre der guten Gesellschaft nicht existieren könnte, ist hier eine musikverständige Mittelklasse erstanden, die das vom Ausland kommende Talent vollauf zu würdigen weiß und die bei guten Konzerten nicht fehlt. Leider war hier die Konzertflut in den letzten Jahren so überwältigend, daß auch dieses Publikum nicht mehr ausreichte, und selbst Paderewski keine vollen Häuser mehr zu erzielen vermochte. Der Mangel an großen Solistenkonzerten brachte es mit sich, daß unserem Symphonieorchester desto größere Aufmerksamkeit geschenkt werden konnte. Die Zahl der Veranstaltungen wurde auf 25 Nachmittags- und 25 Abendkonzerte mit identischem Programm erhöht; überdies wurden 12 Volkskonzerte mit etwas leichterem Programm eingerichtet. Diese Konzerte waren sehr gut besucht und wiesen gute künstlerische Leistungen auf. Karl Pohlig hat sich die Erfahrungen der letzten Jahre zunutze gemacht und die Programme abwechslungsreich und interessant auszugestalten gewußt. Er brachte auch zahlreiche Novitäten und gewann einige treffliche Solisten zur Mitwirkung. Daß die Leistungen des Orchesters nicht immer mustergültig waren, ist auf Überbürdung zurückzuführen, die leider eine entsprechende Probenzahl vielfach unmöglich machte. Das Geschäftskomitee, das das Arrangement in der Hand hatte, nutzte die Musiker durch Extraleistungen derart aus, daß natürlich die Konzerte darunter litten. Orchestermitglieder werden hier wie gewöhnliche Arbeiter behandelt, und die Intensität der Arbeit geht vor Qualität. Man muß es Karl Pohlig unter diesen Umständen Dank wissen, daß er trotz aller Schwierigkeiten soviel Schönes zustande bringen konnte. Von dem Reichtum der Programme mögen die in der Saison aufgeführten Symphonieen Zeugnis ablegen. Beethovens „Fünfte", „Sechste" und „Achte", Brahms' „Zweite", Berlioz' „Fantastique", Schuberts „Große in C" und die „Unvollendete", Schumanns „Erste", eine von Haydn, die „Jupiter-Symphonie" von Mozart, Tschaikowsky's „Vierte", „Sechste" und „Manfred"-Symphonie, Volbachs in h-moll, César Francks in D, und die ungemein stimmungsvolle Erste Symphonie von Sibelius. Von hier noch nicht gehörten Symphonieen wurde die von Saint-Saëns in C mit Klavier in trefflicher Weise vorgeführt und machte einen großen Eindruck. Die Siebente Symphonie von Glazounow wurde abgelehnt, hingegen vermochte eine Symphonie in g-moll von Kalinnikow durch den Reichtum der Erfindung und glatte Formschönheit kräftig einzuschlagen. Von zahlreichen Novitäten kleineren Genres gefiel Dukas' „Zauberlehrling" so gut, daß eine Wiederholung in einem späteren Konzert notwendig wurde. Von den Solisten, die in den Konzerten mitwirkten, verdienen zwei Künstlerinnen in erster Linie genannt zu werden: Kathleen Parlow, die junge kanadische Geigerin, die einen edlen großen Ton mit klassischer Technik und wahrhaft musikalischem Empfinden vereint und die den Geiger Francis McMillan aus dem Felde schlug, sowie die ungarische Pianistin Yolanda Merö, eine in jeder Beziehung bedeutende Virtuosin, der nur eine gewisse Mäßigung ihres überschäumenden Temperaments zu wünschen wäre. Von den übrigen Solisten sind noch die Klavierspieler Ernest Hutcheson und Harold Randolph vom Peabody-Institut in Baltimore zu nennen, die das Konzert für zwei Klaviere von Mozart, ein ungemein reizvolles Werk, mit vollendet ausgeglichener Technik und Feingefühl wiedergaben, und Frau Schumann-Heink mit ihrer meisterhaften Wiedergabe von Balladen. — Unsere Chorvereine hielten sich in der verflossenen Saison ganz im Hintergrund. Die Choral-Society brachte ihre übliche Weihnachtsaufführung des „Messias" mit unzureichenden Solisten und zum ersten Male Liszts „heilige Elisabeth", leider auch recht unzureichend.

Dr. Martin Darkow

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Antonin Dvořák hätte am 8. September seinen 70. Geburtstag gefeiert. Es wird unseren Lesern nicht unwillkommen sein, wenn wir aus diesem Anlaß auch im Bilderteil des vorliegenden Heftes, das in dem einleitenden Aufsatz Wilhelm Altmanns einen interessanten Beitrag zur Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung der Werke des böhmischen Meisters und zugleich zur intimeren Kenntnis des Menschen Dvořák darstellt, auf den Tonsetzer Bezug nehmen. (Weitere Dvořák-Bilder sollen, wie schon heute bemerkt sei, dem nächsten Heft, das den Schluß des Altmannschen Aufsatzes enthält, beigegeben werden.) An die Spitze stellen wir ein Porträt nach dem Aquarell von V. Foerster. Daran schließen sich der Neujahrsbrief vom 1. I. 1884 an Fritz Simrock und die erste Partiturseite des Violinkonzerts op. 53. Für die freundliche Überlassung der letzten beiden Stücke sprechen wir der G. m. b. H. N. Simrock in Berlin auch an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank aus.

Von der Bayreuther Neuinszenierung der „Meistersinger", über die der Leser im Bericht Carl Hagemanns Näheres findet, bieten wir als Proben: die Kirche (I. Akt), die Straße (II. Akt), Hans Sachs' Werkstatt und die Festwiese (III. Akt).

Zum Artikel von Carl Fuchs über die Waldoper in Zoppot gehören die zwei Szenenbilder aus Thuilles „Lobetanz": die Liebesszene zwischen Lobetanz und der Prinzessin (II. Akt) und die Szene aus dem III. Akt, da der zum Galgen verurteilte Lobetanz durch sein Spiel die totgeglaubte Prinzessin zum Leben erweckt.

Alle Rechte vorbehalten. Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANTONIN DVOŘÁK
Nach einem Aquarell von Foerster

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lieber Freund!

Vor Allem muß ich Ihnen sagen, daß es mir sehr leid thut, daß unser Wunsch: so manche Jahre hindurch das Fest beisammen sein, Ihnen in vollen Gesundheit und Glück verbringen zu können, nicht in Erfüllung gehen wird, da Sie, geehrter Freund, mich ja meiner Absicht, Ihnen mit meinem ganzen Herzen Dank für Ihre Freundschaft hierdurch zu sagen, und den schönen Abend Ihrer Familie und den Componisten in allen Welt gratulieren!

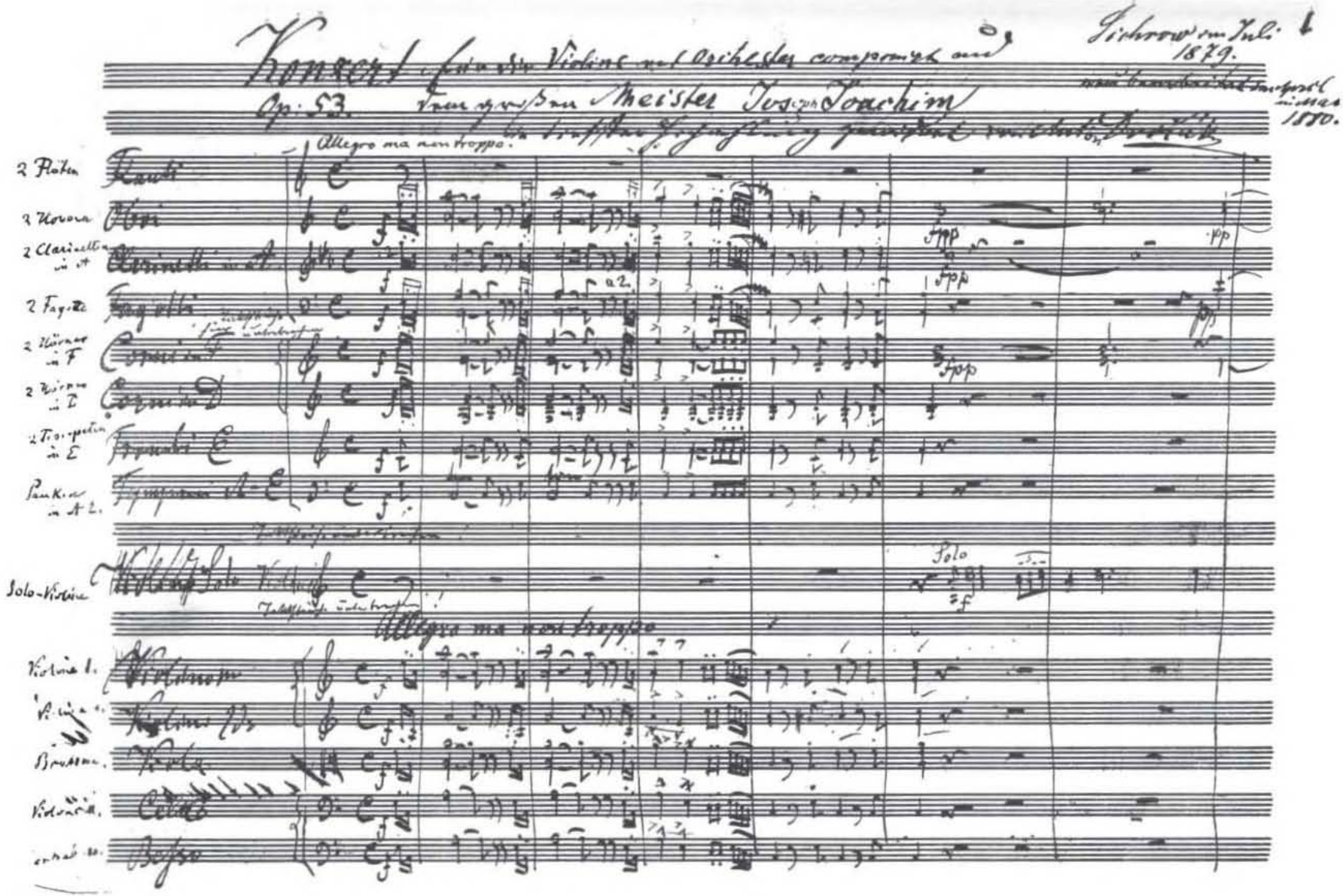
Ich freue mich sehr, daß Sie meine böhmische Symphonie auch hier in Berlin zu Gehör bringen werden. Wenn Sie mir mein Honorar wenn es Ihnen lieber ist, sofort nach Berlin schicken, so werde ich Ihnen sehr dankbar sein. Ich arbeite jetzt an dem letzten Stück der „Böhmerwald" und in nächster Zeit kann ich Ihnen, wenn Sie mir es wünschen, selbes schicken.

Also Prosit Neujahr!

Ihr A. Dvořák

ANTONIN DVOŘÁKS NEUJAHRSBRIEF AN FRITZ SIMROCK VOM 1. JANUAR 1884

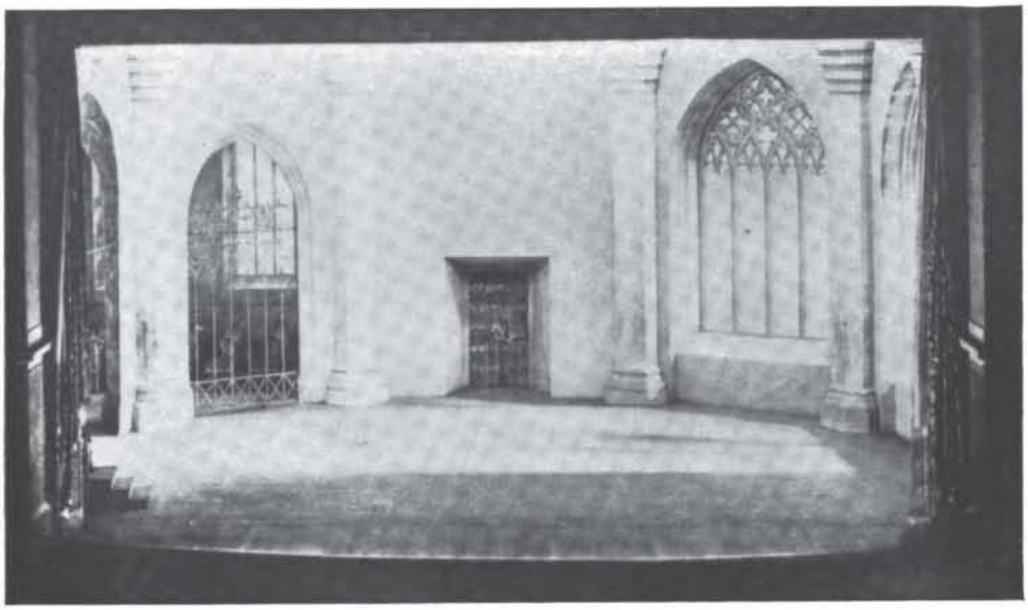
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ERSTE SEITE DER ORIGINALPARTITUR
DES VIOLINKONZERTS OP. 53 VON ANTONIN DVOŘÁK

X. 23

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

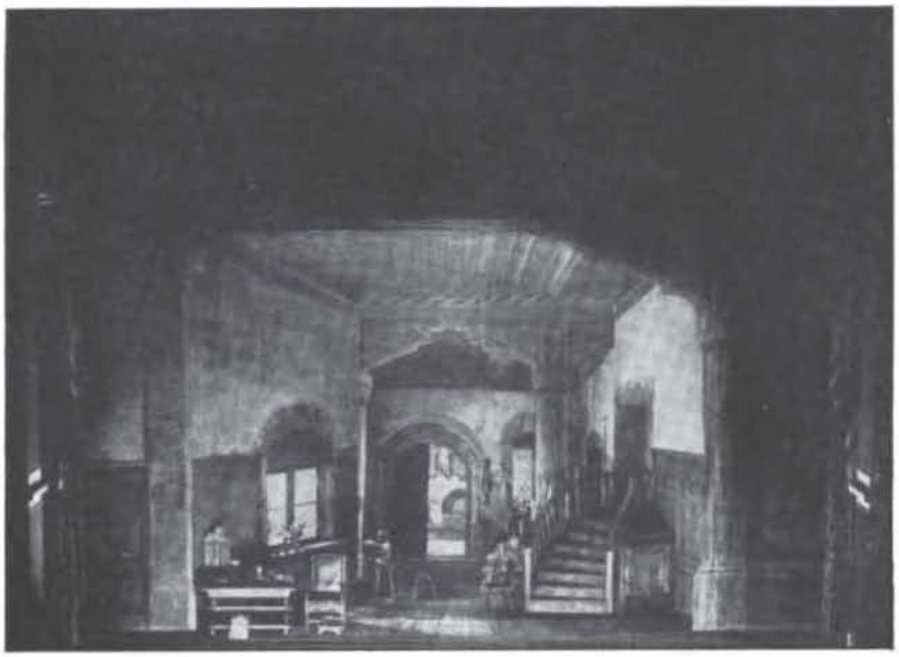


DEKORATION DES ERSTEN AKTS

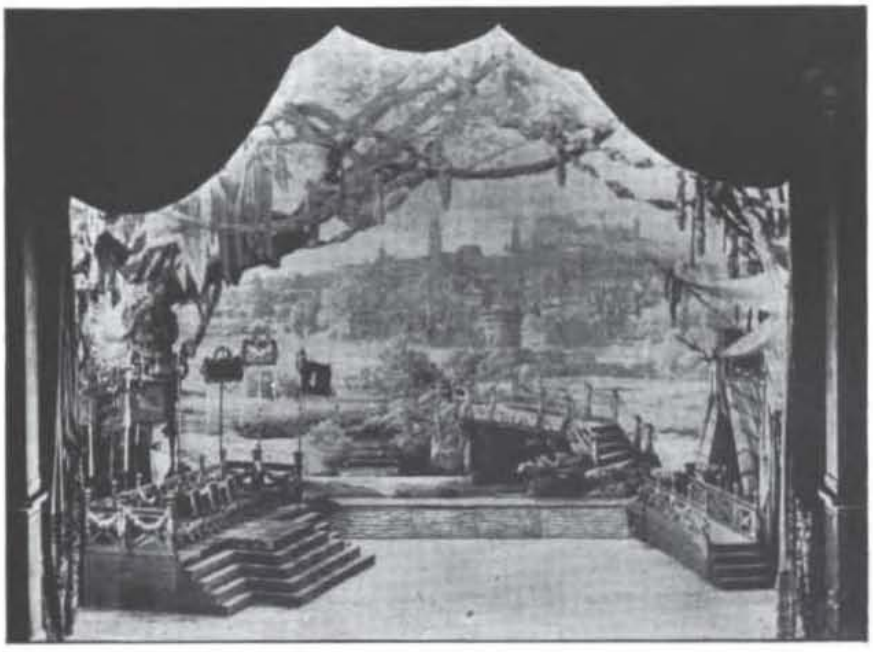


DEKORATION DES ZWEITEN AKTS

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DEKORATION VON HANS SACHS' WERKSTATT IM DRITTEN AKT



DEKORATION DER FESTWIESE IM DRITTEN AKT

UofM

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



LIEBESSZENE AUS DEM ZWEITEN AKT VON THUILLES LOBETANZ



SZENE AUS DEM DRITTEN AKT VON THUILLES LOBETANZ

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Nur die Meister bleiben. Die, welche die Entwickelung einer Epoche bestimmt haben, dauern auf den Ruinen ihrer Schulen aus.

Emile Zola

X. JAHR 1910/1911 HEFT 24

Zweites Septemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Hugo Riemann
John Playford's „Division Violin" und Michel Farinelli's „Folies d'Espagne"

Heinrich Davidsohn
Die Bogenkurven auf den Streichinstrumenten und ihre praktische Nutzbarmachung für den Violinunterricht

Wilhelm Altmann
Antonin Dvořák im Verkehr mit seinem Verleger Fritz Simrock
Ein Beitrag zur Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung seiner Werke (Schluß)

Max Unger
1801 oder — 1812?
Zum Problem der Briefe an Beethovens Unsterbliche Geliebte
Noch eine Erwiderung auf Paul Bekkers Aufsatz: „Ein unbekannter Liebesbrief Beethovens"

Revue der Revueen
Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Kritik (Oper)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
An unsere Leser — Kunstbeilagen — Musikbeilagen
Quartalstitel zum 40. Band der MUSIK
Verzeichnis der Kunstbeilagen des 10. Jahrganges
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOHN PLAYFORD'S DIVISION VIOLIN UND MICHEL FARINELLI'S FOLIES D'ESPAGNE

von Hugo Riemann-Leipzig



Bekanntlich trägt die letzte der zwölf Violinsonaten op. 5 von Corelli (1700 gedruckt) die Überschrift Follia. Sie besteht aus einem einfachen, 16 Takte langen Thema und 23 Variationen desselben (das Thema tritt wirklich im ganzen 24 mal auf und nicht, wie F. Niecks berichtigen will, nur 23 mal [Musical Times 1888, S. 719 Anm.]). Auch die zwölfte der Sonaten op. 1 von Vivaldi besteht aus Variationen über dieses Thema. Über den Sinn des Terminus „Follia" wollen wir nicht grübeln. Es genüge der Hinweis, daß nachweisbar seit dem Ende des 16. Jahrhunderts ein der Sarabande ähnlicher Tanz im langsamen Tripeltakt Follia genannt wird (schon bei Salinas 1577 erwähnt). Seine ursprüngliche Heimat soll Portugal sein; aber er verbreitet sich über Europa als spanischer Tanz, schwer, wenn überhaupt zu unterscheiden von seinen Geschwistern, der Ciacona und Passacaglia, mit denen er außer der Taktart auch die Eigentümlichkeit des obstinaten Basses teilt. Besondere Berühmtheit erlangte aber eine Gestalt dieses Tanzes, nämlich sowohl bezüglich der Baßführung als auch der Melodie, eben diejenige, welche wir bei Corelli und Vivaldi antreffen, die aber auf eine nicht unerheblich ältere sich stützt, deren Komponist der italienische Geiger Farinelli gewesen sein soll. Die oben genannte Studie von Fr. Niecks „Les folies d'Espagne" stellt eine stattliche Anzahl von Notizen über ältere Follias zusammen und beschäftigt sich auch eingehender mit den Farinelli'schen Folies d'Espagne, die aber Niecks nicht in der ältesten durch Drucklegung verbreiteten Fassung selbst hat einsehen können, sondern nach einer Wiedergabe bei Hawkins (1776) zitiert. Die große Seltenheit dieses alten Druckes, der beinahe legendenhaft gewordenen Playford'schen Sammlung „The Division Violin", die einander widersprechenden Angaben über ihr Erscheinungsjahr und die noch konfuseren Angaben über den Komponisten Farinelli sind der eigentliche Anstoß zu der Abfassung dieses kleinen Artikels, der auch an mehreren Stellen verstreute, falsche Angaben meines Musiklexikons richtigstellen soll. Er mag an einem Beispiel zeigen, mit was für unüberwindlichen Schwierigkeiten so ein Lexikograph, der ja unmöglich über alles und jedes selbst Quellenstudien anstellen kann, an allen Ecken und Enden zu ringen hat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich beginne mit der Beichte meiner eigenen Sünden. Die beiden letzten Ausgaben (sechste und siebente) meines Lexikons verzeichnen unter Division Violin als Erscheinungsjahr 1688 für den ersten und 1693 für den zweiten (!) Teil und als Herausgeber Henry Playford; dieselbe falsche Angabe wiederholt sich unter Playford. Was an diesen Angaben alles falsch ist, wird das folgende ergeben. Auch die Artikel Follia und Farinelli müssen einige Berichtigungen erfahren, sind aber in der letzten Auflage bereits einigermaßen korrekt; der schlimmste Fehler ist wenigstens verschwunden, nämlich der Vorname Cristiano für Farinelli. Die Entstehung dieses Fehlers der sechsten Auflage entbehrt der Komik nicht. Niecks in seiner genannten Studie schreibt (anschließend an Chrysander, Händel I, 356): „Of Farinelli almost nothing is known, neither his Christian name nor the dates of his birth and death." Eitner, der des Englischen nicht mächtig war, las aus diesen Worten heraus, daß Farinelli's Vorname Christian war (Farinelli, Cristiano [nach Niecks], Quellenlexikon 3. Bd. S. 388), und erfreut über die endliche Auftreibung des fehlenden Vornamens folgen ihm Riemann (sechste Auflage) und Grove (zweite Auflage). Der kleine Artikel Farinelli bei Grove hätte aber wohl sich nicht auf diese Verschlimmbesserung beschränken sollen; er hat aber aus der ersten Auflage einen grotesken Schnitzer konserviert, nämlich die allerliebste Angabe, daß Farinelli von 1680—85 Konzertmeister in Hannover gewesen sei „side by side with Handel", also im trauten Verein mit dem noch nicht geborenen Händel! — Nach einer bestimmten Angabe über das Erscheinungsjahr der Division Violin sucht man im Grove vergeblich; nur unter Banister ist kurzweg 1685 genannt, aber ohne die Bemerkung, daß die Auflage die zweite ist; eine Anmerkung zum Artikel Farinelli setzt es wohl auch voraus, daß 1685 das Erscheinungsjahr ist. Unter Playford ist wohl versehentlich Division Violin nicht erwähnt; aber die Anfechtung der in der National Biography aufgestellten Behauptung, daß John Playford 1656 die gemeinsamen Querbalken der Achtel und Sechzehntel (the new tied note) in den Musikdruck eingeführt habe, mit dem Zusatz „the tied note was not introduced before 1690, some years after (John) Playfords death" (er starb 1686), läßt deutlich erkennen, daß der Verfasser des Artikels (Kidson) John Playford's Division Violin nicht gesehen hat, da dieselbe ja durchweg die Querbalken hat. Wenn ich auch nicht imstande bin, für die Richtigkeit der Jahreszahl 1656 einzustehen, so ergibt doch der Druck der zweiten Auflage der Division Violin von den Platten der etliche Jahre (some years past) vor 1685 gedruckten ersten Auflage mit Bestimmtheit, daß J. Playford selbst noch diese Neuerung durchgeführt hat.

Die zweite Auflage von G. Fischers „Musik in Hannover" (1903) hat (S. 7 und 26) auf Grund von zu dem Zweck zur Verfügung gestellten

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Forschungsergebnissen Jules Ecorcheville's unsere Kenntnis der Personalien des oder vielmehr der Farinelli wesentlich vervollständigt. Dieselben besagen, daß der Hannoveraner Konzertmeister Jean Baptiste Farinelli (der auch nach Fischers Feststellungen im katholischen Kirchenregister zu Hannover mit diesen Vornamen vorkommt) einen als Geiger angeblich bedeutenderen und bekannteren Bruder Michel hatte, der als der Komponist der Folies d'Espagne anzusehen ist: Michel Farinelli ist geboren im Mai 1649 zu Grenoble, Jean Baptiste im Januar 1655 daselbst; Michel war 1675—79 am Hofe Karls II. in London angestellt, lebte aber später in Bern, wohin ihm Jean Baptiste mehrmals von Hannover aus Geld sandte (Fischer S. 2). Ich will nicht unterlassen, auf den merkwürdigen Umstand aufmerksam zu machen, daß Jean Baptistes Anstellung in Hannover gerade in die Zeit fällt, wo Michel London verläßt; es liegt nahe, zu vermuten, daß doch der Londoner und der Hannoveraner Farinelli eine und dieselbe Person sind (Jean Baptiste). Als Komponist der Folies aber hat trotzdem Michel zu gelten, da in einer in Ecorcheville's Besitz befindlichen Autobiographie Michel Farinelli gegenüber Corelli die Priorität in Anspruch nimmt: „mes préludes, mes sonates, mes Folies d'Espagne et d'Angleterre ont paru avant les pièces de Mr. Corelli" (Fischer S. 26). Da Jean Baptiste in Hannover 500 Taler Gehalt bezog und gelegentlich einer Reise mit dem Kurfürsten in Kopenhagen geadelt worden sein soll, so wird doch wohl er der bedeutendere Geiger und Michel der begabtere Komponist gewesen sein. Doch sind auch von J. B. Farinelli Kompositionen erhalten (Fischer S. 27).

Ehe ich des näheren auf den Inhalt der Playford'schen Division Violin eingehe, die mir in dem wohlerhaltenen Exemplar der Königlichen Bibliothek zu Hannover vorliegt, auf die ich durch Fischer (S. 26) aufmerksam wurde, muß ich noch eines hierher gehörigen Fundes gedenken, nämlich der in dem MS. Z der Sondershäuser Schloßkirchenbibliothek eingetragenen „Folie Despagne". Bei den mannigfachen Beziehungen zu dem Musikleben Hannovers zu Ende des 17. Jahrhunderts, welche die bescheidenen Reste der offenbar einstmals reichen Musikbestände des Sondershäuser Hofs aufweisen (Suitenauszüge großen Umfangs aus sämtlichen hannoverischen Opern Agostino Steffani's, Kopien von Steffani's Kammerduetten u. a.), liegt es durchaus nahe, auch für die „Folie Despagne" an eine hannoverische Provenienz zu denken. Der Band ist auch sonst interessant. Er trägt auf dem Vorsatzblatte die mit 1697 datierte Geschäftsmarke des Pariser Papierhändlers Maingueneau, und sein erster Besitzer hat sich darunter eingezeichnet: A. Haußwaldt 1700. Den Inhalt bildet die erste Violinstimme einer Reihe von Suiten, die aus den Ouvertüren und Tänzen von Pariser Opern kurz vor 1700 zusammengestellt sind, 47 fortlaufend numerierte Stücke aus den Opern:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

L'Europe galante (von Campra, 1697), Isis (von Lully, 1677),
Marthésie (von Destouches, 1699), Proserpine (von Lully, 1680),
Amadis des Grèce (von Destouches, 1699), Atis (von Lully, 1675).

Auf den leer gebliebenen letzten Blättern sind dann von anderer, ungeübter Hand, mit blasserer Tinte eingetragen: erstens eine Sarabande mit dem Textanfang „Dar mi dè" und der Vortragsbezeichnung „Sourdine for doux", zweitens Folie Despagne, drittens Rondelan de Phaéton, viertens Marche des Janissaires.

Der Folie d'Espagne ist zwar der zugehörige obstinate Baß nicht beigeschrieben (vielleicht stand er in der zugehörigen Continuo-Stimme); es ist aber sofort zu erkennen, daß er identisch mit dem Farinelli'schen sein muß, wenn auch vielleicht mit einigen kleinen Änderungen. Auch die Oberstimme berührt sich so eng mit der Farinelli'schen in der Division Violin, daß man in ihrer Aufzeichnung eine höchst interessante Variante jener zu sehen haben wird. Leider ist die Niederschrift etwas eilig gemacht, wie einige offenbare Versehen bekunden. Die Abweichungen der Struktur der Variationen sind insofern interessant, als die Taktzahl in mehreren Fällen von 16 auf 17 erweitert ist durch Dehnung des Schlusses. Ferner liegt nahe, statt des allzu simpeln Fundaments der Fassung in der Division Violin die eine oder die andere kleine Änderung für das Fundament anzunehmen, welche dasjenige von Corelli's Follia zeigt. Wir wissen ja durchaus nicht, daß Corelli selbst diese Änderungen gemacht hat; sie mögen wohl in der Zeit zwischen dem ersten Erscheinen der Division Violin und dem des Corelli'schen op. 5 auch schon für Farinelli's Werk sich eingebürgert haben. Weiter ist zu bedenken, daß die Bezeichnung „Folies d'Espagne" in der Division Violin nicht beigefügt ist, und daß Michel Farinelli neben den Folies d'Espagne auch Folies d'Angleterre als seine Komposition nennt; vielleicht sind die „Divisions on Farinelli's Ground" die Folies d'Angleterre?

Auf alle Fälle muß es interessieren, bei der nahen Verwandtschaft beider Kompositionen die Sondershäuser Variante neben der Londoner kennen zu lernen; ich teile daher erstere als Beilage I[1]) mit, obgleich ich überzeugt bin, daß sie jünger und nicht älter als die Fassung in Division Violin (Beilage II)[1]) ist. Dazu sei aber gleich noch die Frage angeregt, ob nicht der „Ground" (Basso ostinato) von des doppelgriffigen Spiels fähigen Geigern in den Violinpart mit einbezogen worden ist. Die chaconnenartigen Stücke der Division Violin sind zwar durchweg ausdrücklich mit a2, die mit obligater zweiter Violine mit a3 bezeichnet, d. h. sie weisen auf die Ausführung des Ground durch ein Baßinstrument hin. Damit ist aber keineswegs erwiesen, daß auch Geiger höheren Ranges dieser Anweisung zu

[1]) Siehe die Musikbeilagen dieses Heftes.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

folgen hatten. Man vergesse nicht, daß diese Kompositionen in die Zeit der Hochkultur des doppelgriffigen Spiels fallen (Walther, Strunck, Baltzer, Biber); daß dasselbe keineswegs eine Erfindung der deutschen Violinisten ist, beweisen wohl die doppelgriffigen Stücke Biagio Marini's schon einige Dezennien früher. Die Art, wie Corelli die Follia behandelt, unterscheidet sich sehr stark von der Farinelli's, da er den Baßpart zu einer konzertierenden Partie umgeschaffen hat, die an die Stelle der einfachen Baßnoten ein vollständiges motivisches Wechselspiel der beiden Partner setzt (wenn auch nicht durchweg). Daß Corelli's Stärke nicht im doppelgriffigen Spiel lag, ist ja bekannt. Für Corelli's Follia ist also ausgeschlossen, daß sie auf Akkompagnement verzichtet. Meine Wiedergabe der Sondershäuser Folies d'Espagne geht aber vielmehr von der Überzeugung aus, daß in Werken, wie demjenigen Farinelli's, der bessere Spieler durchweg selbst den Ostinato mit anzudeuten unternahm und weitere füllende Töne einfügte, wie sie sich technisch bequem ergaben. Ich habe also der in dem Sondershäuser Manuskript allein aufgezeichneten Oberstimme das Fundament und hie und da weitere Fülltöne beigefügt. Im zehnten Couplet ist der Ostinato bis gegen das Ende nur durch Vorschläge von mir markiert. Couplet 11 habe ich den Ostinato in die Oberstimme gelegt und die Notierung des Originals eine Oktave tiefer gesetzt. Die Tempobezeichnungen sind von mir, also nicht verbindlich. Man wird aber zugeben, daß bis zum zehnten Couplet eine Steigerung des Tempo naheliegt. Ein Berufsgeiger wird wohl meinen Versuch der Ausdeutung des Stücks verbesserungsfähig finden; es sollte mich freuen, wenn er es der Mühe wert erachtete, bezügliche Änderungen publik zu machen. Ein paar Änderungen an der Notierung des Originals, die offenbare Fehler zu beseitigen suchen, habe ich kenntlich gemacht, so daß jedermann deutlich sieht, wie die Originalnotierung lautet. Die Triller sind original, die Strichbogen und Vortragsbezeichnungen nicht.

Daß diese Sondershäuser „Folie“ eine Variante der „Division on Mr. Farinel's Ground“ ist, wird schwerlich jemand in Abrede stellen wollen; wie sie zustande gekommen, wissen wir freilich nicht. Vielleicht repräsentiert sie diejenige Form, in der J. B. Farinelli das Werk seines Bruders in Hannover spielte.

Wenden wir uns nunmehr dem anscheinend so selten gewordenen Playford'schen Druckwerke zu (Eitner verzeichnet als Fundort das British Museum in London und die Bodlejana zu Oxford, kennt also das Exemplar in Hannover nicht, was erklärlich macht, daß er schreibt, „soll die 2. Auflage sein [?]“). Da das Werk noch nirgends beschrieben worden ist, so wird ein näheres Eingehen auf seinen Inhalt von Interesse sein. Das ganze Werkchen in sehr kleinem Querformat (21 × 16 cm) auf 48 Kupferplatten gestochen auf 24 Blätter zweiseitig gedruckt (foliiert mit A—F, jeder Buchstabe vier Blätter: A, A2, A3, A4 usw.); dazu kommen zwei

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Blätter für Titel (mit Bild in Kupferstich), Vorwort, Inhalt und Verlagsregister, die in Typensatz ausgeführt sind. Der Titel lautet:

The Division Violin
containing
a Collection of *Divisions* upon several Grounds for the
TREBLE-VIOLIN
Being the first Musick *of this kind made Publick.* The Second Edition, *much enlarged*
[Kupferstich: ein Violinspieler, vor dem aufgeschlagen die Division Violin liegt]
London, printed on Copper-Plates and sold by John Playford
near the Temple Church 1685.

[Rückseite des Titelblattes]

To all Ingénious Artists in the Science of Musick.

„Gentlemen,

Having for some Years past stored my self with a Collection of several Choice Divisions for the Violin upon a Ground, A Consort of Musick which do not require many hands to perform; knowing how acceptable and useful this would be to Practioners in Musick, I have with no smak Pains and Charge made the same publick. And since that small Number I first printed are sold off and considering that Age and Sickness still encreases of me, being willing to see the Musick truly printed while living, I have without delay printed this second Impression, wherein I have corrected those few Errors which pass'd in the former and made several new Additions, especially two excellent Divisions upon a Ground, composed by that famous Master of Musick Mr. Anthony Poole. This I hope will be kindly received by all Ingenious Lovers of Musick, which is the desire of

Your Friend and Servant
JOHN PLAYFORD

[Zweites Blatt]

A Table of the several Divisions for the Treble-Violin on a Ground-Bass contained in this book.[1])

1. Mr. Redding's Division on a Ground.
2. Paul's Steeple, a Division on a Ground.
3. A Division on Mr. Paulwheel's Ground.
4. Old Simon the King, a Division on a Ground: the first and second part.
5. A Division on Mr. Farinel's Ground.
6. A Division on a Ground by Mr. Simpson.
7. A Division called Tollet's Ground.
8. Another Division on Paulwheel's Ground.
9. A Division on a Ground by Mr. Simpson.

[1]) Die Überschriften der einzelnen Werke ergeben einige Abweichungen in der Schreibweise der Namen der Komponisten und der Stücke und ergänzen einige Vornamen, nämlich: No. 1. Mr. Reading's Ground. 2. Duke of Norfolk or Pauls Steeple (ebenso No. 18). 3. Mr. Powlwheel's Division on a Ground. 6. Faronell's Division on a Ground. 8. A Division on a Ground by Mr. Banister (aber der Ground ist jedenfalls der von Paulwheel). 9. Division C[ristofer] S[impson]. 11. David Mell. 13. Senr Balshar a Germaine (Baltzer ist zu Lübeck geboren). 16. Cornel van Shmelt. 19. 20. 25. John Banister. 21. Mr. George Tollet's Division on a Ground 22. Mr. P. B[ecket].

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

10. Roger of Coverly, a Jigg.
11. A Division on „John come kiss“ by Mr. Mell.
12. A Division on „John come kiss me now“ by Senior Balshar.
13. A Prelude for the Violin by Senior Balshar.
14. A Division on a Ground by Mr. Frecknold.
15. A Prelude for the Violin by Mr. Mell.
16. A Division on a Ground by Cor. van Shmelt.
17. A Prelude for the Violin by Mr. Mell.
18. Another Division upon Paul's Steeple.
19. A Division on a Ground by Mr. John Banister, in F fa ut.
20. A second Division on a Ground by Mr. John Banister in B mi flat.
21. Another Division on a Ground by Mr. Tollet.
22. A Division on a Ground by Mr. Becket.
23. „Johney cock thy Beaver“ a Scotch Medly (sic).
24. A Division on a Ground for two Violins by Mr. Robert Smith.
25. An Ayr for two Violins by Mr. Banister.
26. A new Scotch Horn-pipe.
27. A Division on a Ground, called Green-Sleeves and Pudding-Pyes.
28. A third Division on a Ground by Mr. John Banister in D sol re♯
29. A Division on a Ground by Mr. Anthony Poole in D sol re.
30. Another Division upon a Ground by Mr. Anthony Poole in E la mi.

Aus dem auf der Rückseite des zweiten Blattes gedruckten Verlagsverzeichnis sei nur angeführt, daß „Apollo's Banquet“, das Eitner nur als Publikation Henry Playford's 1690 verzeichnet, darauf vorkommt, also wenigstens 1685 bereits erschienen sein muß.

Bezüglich der uns in erster Linie hier interessierenden Variationen Farinelli's ergibt also dieser Druck mit Bestimmtheit, daß dieselben etliche Jahre vor 1685 in der ersten Auflage der Division Violin gedruckt worden sind. Denn, daß sie nicht zu den Zutaten der zweiten Auflage gehören, läßt sich bestimmt beweisen. Zufällig ist nämlich unten auf der Platte, welche die Lage E abschließt (E4 verso) die Endbezeichnung FINIS stehen geblieben, so daß die Nummern 27—30 als die Zusätze der neuen Auflage kenntlich sind (möglicherweise auch schon der Hornpipe No. 26). Auf den angehängten acht Seiten des neuen Drucks fehlen auch die beim Nachschlagen bequem orientierenden in Klammern gestellten großen Zahlen für die Nummern der Stücke. Auch weist ja auf zwei der vier noch folgenden Stücke (diejenigen von Anthony Poole) Playford's Vorrede ausdrücklich als neue Zusätze hin. Die Schreibweise von Farinelli's Namen als Faronell in der Überschrift mag die landläufige englische für den ja notorisch zu einer gewissen Popularität gelangten Italiener gewesen sein. Da Farinelli bis 1679 in London war, so wird wohl Playford die Variationen von ihm selbst erhalten haben. Niecks' nicht belegte Angabe, daß die erste Auflage

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Division Violin 1684 erschienen sei, ist ja durch die Worte „some years past" in Playford's Vorwort als nicht genau zutreffend erwiesen.

Das bedeutendste Stück der Sammlung sind ohne allen Zweifel die Baltzerschen Variationen über „John come kiss ne now". Da dieselben noch nicht wieder herausgegeben sind, so füge ich sie hier als Beilage III an.[1]) Ein Blick auf sie wird auch lehren, daß meine Vermutung, daß ein geschickter Violinist wohl auf die Mitwirkung eines den Grundbaß markierenden zweiten Spielers verzichtet haben wird, nicht aus der Luft gegriffen ist. Da Baltzer im Juli 1663 in London gestorben ist, so haben wir alle Ursache, von der Technik der Geiger, welche um die Zeit des Erscheinens der Division Violin den Engländern imponierte, nicht gering zu denken. Wenn auch der Oxforder Musikprofessor John Wilson 1658 einen prüfenden Blick auf Baltzers Füße geworfen haben soll, um den seine Teufelskünste erklärenden Pferdefuß zu entdecken (Grove, Art. Baltzer), so hat doch Baltzer mehrere Jahre als Führer der 24 fiddlers Karls II. Gelegenheit gehabt, seine solide Kunst weiterzugeben, und Farinelli, gleichviel ob Michel oder Jean Baptiste, muß wohl tüchtig gewesen sein, wenn er an der gleichen Stelle sich mit Erfolg behaupten konnte.

Zur rechten Würdigung der drei hier mitgeteilten Stücke ist natürlich vor allem nicht zu vergessen, daß sie einer Zeit angehören, auf welche selbst Sammelwerke wie die Davids und Alards nicht zurückgehen, daß sie wirkliche Erstlinge gereifter Violinkunst vorstellen. Die Stereotypität der harmonischen Grundlage, die der Ground (Basso ostinato) bedingt, will auch mit ein wenig historischem Sinne gewürdigt sein. Immerhin wird man aber Baltzers Variationen neben Bachs berühmte Chaconne legen dürfen und daran erkennen, daß ein halbes Jahrhundert vor Bach schon der Weg deutlich vorgezeichnet ist, der zu Bachs Violin-Wunderwerken führen kann, führen muß.

Von den in der Division Violin mit Kompositionen vertretenen Engländern gehört John Banister sicher der Schule Baltzers an (er wurde sein Nachfolger); natürlich ist das der 1630 geborene ältere dieses Namens, und nicht sein erst im Todesjahr Baltzers geborener gleichnamiger Sohn (in meinem Lexikon ist dieser Irrtum zu korrigieren). Christofer Simpson ist dagegen älter als Baltzer und speziell für die Komposition über einem Ground wahrscheinlich sogar Baltzers Vorbild; sein „Division violist or Introduction to the playing upon a ground" erschien 1659. Es wäre der Mühe wert, dieses Frühwerk der reifen Gamben-Komposition auch einmal ans Licht zu ziehen, um zu begreifen, wie so bedeutende, gehaltvolle Leistungen, wie die von Marin Marais (1686) und Joh. Schenck (1688?) für Gambe möglich wurden.

[1]) Siehe die Musikbeilagen dieses Heftes.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE BOGENKURVEN AUF DEN STREICHINSTRUMENTEN UND IHRE PRAKTISCHE NUTZBARMACHUNG FÜR DEN VIOLINUNTERRICHT

von Heinrich Davidsohn-Danzig

Zu den wertvollsten Ergebnissen der Untersuchungen Dr. Steinhausens über die Bogenführung auf den Streichinstrumenten gehören seine Beobachtungen der Bogenkurven oder Strichfiguren (Physiologie der Bogenführung § 109—118), deren praktische Nutzbarmachung für den Violinunterricht hier besprochen werden soll.

Bei langsamem Strich im piano auf einer oder zwei benachbarten Saiten ist es leicht möglich, den Bogen in einer Ebene zu führen, deren Lage durch die gewählte Saite gegeben ist. Jede Ebene ist durch zwei sich schneidende gerade Linien bestimmt. Bogenhaar und Saite sind (mathematisch gesehen) zwei sich rechtwinklig schneidende gerade Linien. Wir bekommen also die Strich- oder Bogen-Saitenebene, wenn wir den Bogen an irgendeiner Stelle, z. B. an der Spitze oder in der Mitte auf die Saite legen. Die Wölbung des Steges bedingt, daß nur je zwei benachbarte Saiten in einer Ebene liegen, also haben wir sieben solche Bogen-Saitenebenen, vier für die vier Saiten und drei für je zwei benachbarte Saiten. Der Übergang von einer Saite zur anderen geschieht in der Bogendrehebene. Diese steht senkrecht auf den sieben Bogensaitenebenen; wir veranschaulichen sie uns am besten, wenn wir an irgend einer Stelle des Bogens langsam und mit wenig Strich das Arpeggio



ausführen, also mit geringer Strichbewegung den Arm im Schultergelenk senken (⊓) und heben (∨).

Das Bogenhaar durchläuft dabei die vier Bogensaitenebenen; die Bewegung des Bogens von einer Saite zur anderen erfolgt in einer Ebene, die senkrecht zu den vier Saiten durch die vier nebeneinander liegenden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Berührungspunkte von Saite und Bogenhaar gelegt wird: das ist die Bogendrehebene (Steinhausen § 80).

Bogen und rechter Arm des Spielers beschreiben in der Bogendrehebene die einfachste Strichfigur, die nach links vom Spieler offene Kurve.



Beschleunigt man die Geschwindigkeit des Arpeggio, so wird die Senkung (⊓)-Hebung (⋁) des ganzen Arms im Schultergelenk schwingend. Die Glieder des Arms und der Hand nehmen in ihren Gelenken an der schwingenden Gesamtbewegung passiv schwingend teil, so viel oder so wenig, wie die Gesamtbewegung es verlangt und zuläßt. Insbesondere schwingt die Hand im Handgelenk als Pendel, je nach dem Schwingungsimpuls aus dem Schultergelenk stärker oder schwächer. Hierbei ist zu bemerken: Der Bogen muß von der Hand gehalten werden; das beansprucht aktive Muskelarbeit, die die Finger- und Handgelenke etwas versteift und fixiert. Diese notwendige Muskelarbeit muß durch möglichst lockeres Halten des Bogens so gering sein, daß sie den passiven Handgelenkschwung nicht hindert. Je leichter der Bogen von den Fingern gehalten wird, desto mehr nähert sich der bedingt passive Schwung der Hand dem vollkommen passiven. Wir können also in der Unterrichtspraxis von passivem Schwung sprechen, wenn wir als Lehrer darauf achten, die Bogenhaltung so locker werden zu lassen, daß die aktive Muskelarbeit der Finger die Schwungbewegung der Hand nicht stört. Damit ist das Problem des Saitenübergangs gelöst. Jeder in schnellerem Tempo ausgeführte Saitenübergang erfolgt durch aktiv schwingenden Antrieb aus dem Schultergelenk. Folgen die Schwingungsimpulse schnell in entgegengesetzter Richtung aufeinander, so schwingt die Hand im Handgelenk als (passives) Pendel auf und ab. Dies ist am besten bei der Wellenbewegung der rechten Hand zu beobachten:



Bei ihr folgen die Schwingungsimpulse am Oberarm sich so schnell, daß sie nur bei scharfer Beobachtung zu sehen sind, während der Schwung der Hand auf und ab im Handgelenk so stark wird, daß man früher annahm, der Saitenübergang werde durch aktive Bewegung der Hand im Handgelenk hervorgebracht. Daß das falsch ist, hat Steinhausen nach-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

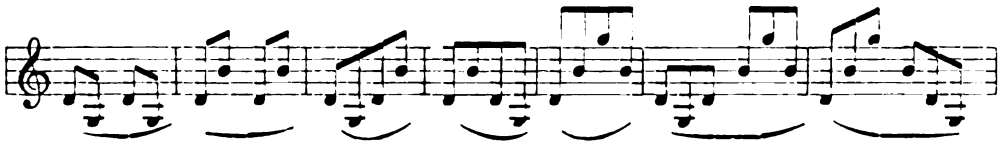
gewiesen; ihm verdanken wir die Verwendung des Schwunges, der seiner Natur nach nur passiv sein kann, für das Lehren der Spielbewegungen, während er beim Spiel des fertigen Künstlers immer und zu allen Zeiten verwendet worden ist. Dadurch, daß der Lehrer den Schwung des Arms und seiner Teile dem Schüler zeigt und ihn anleitet, denselben am eigenen Körper zuzulassen, setzt er ihn in den Stand, zu beobachten, wie alle Gelenke von Fingern, Hand und Arm sich automatisch der Gesamtbewegung des Arms anpassen, und bei jedem der möglichen Saitenübergänge wird sich der Teilschwung der Hand und des Unterarms in seiner notwendigen Größe von selbst einstellen, wenn man nur durch lockeres Halten des Bogens dafür sorgt, daß alle Gelenke des Arms locker bleiben. Wir entwickeln nun alle im gebundenen Strich möglichen Saitenübergänge nach folgender Überlegung: Wir nennen die vier Saiten I, II, III, IV und legen das einfachste harmonische Verhältnis, den G-dur Dreiklang zugrunde.



I mit II, III, IV kombiniert ergibt:



II mit I, III, IV komboniert:



III mit II, I, IV:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

IV mit III, II, I



Dieses sind die sämtlichen Saitenübergänge zwischen benachbarten Saiten; sie können ebenfalls ausgeführt werden in breitem, liegendem Strichwechsel, im geworfenen Strich und im Spiccato oder in Stricharten durch Bindung einzelner Noten.

Zur Ausführung all dieser durch Wechsel benachbarter Saiten gewonnenen Notenbilder braucht man aktiven Schwingungsantrieb für den Oberarm aus dem Schultergelenk und Folgen von Unterarm und Hand im passiven Schwung. Der Handschwung richtet sich in seiner Ausschlaggröße nach der Schnelligkeit der in der (Auf- und Ab-) Richtung wechselnden Schwingungsimpulse aus der Schulter. Beim Übergang über zwei Saiten entspricht dem kleinsten und am schnellsten wechselnden Antrieb aus der Schulter der größtmögliche Schwingungsausschlag der Hand, beim Übergang über alle vier Saiten ist die Auf- und Abbewegung des Oberarms im Schultergelenk am größten und am langsamsten, und infolgedessen die Schwungbeteiligung der Hand am geringsten (kaum sichtbar). Bei allen dazwischen liegenden Saitenübergängen regelt sich die Größe des Handschwungs von selbst, aber nur dann, wenn Unterarm und Hand bei lockerer Bogenhaltung passiv folgen.

Jedes Notenbild findet sein getreues Abbild in einer bestimmten Strichfigur, die an der führenden Hand beobachtet, nach der Spitze zu größer wird. Diese Strichfiguren, die sich in der Bogendrehebene aufzeichnen, können folgendermaßen bildlich dargestellt werden:

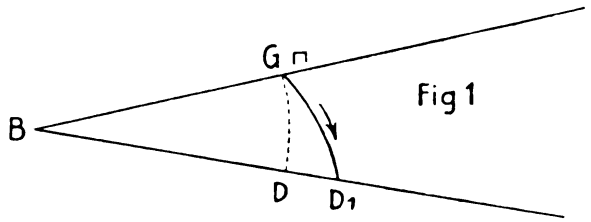


Fig 1

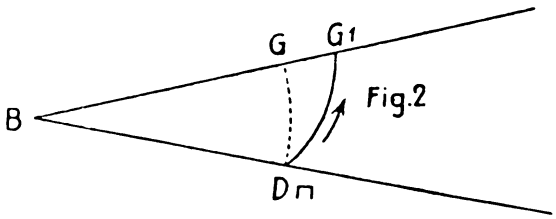


Fig.2

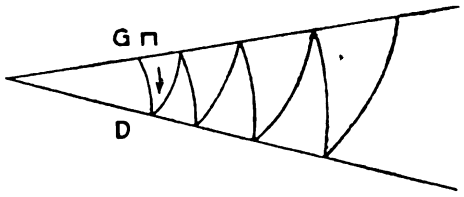
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BG und BD sind die Strichlagen des Bogens auf der G- und D-Saite (also die geraden Linien, in denen die beiden Bogensaitenebenen von der Bogendrehebene geschnitten werden).

Unsere Glieder bewegen sich im Kreisbogen um ihre Gelenke (das Glied ist, mathematisch betrachtet, eine gerade Linie, die um einen festen Punkt, das Gelenk, gedreht wird). Lege ich den Bogen, ohne ihn zu ziehen, von einer Saite auf die andere, so erfolgt diese Bewegung ebenfalls im Kreisbogen (in der Figur punktiert). Tritt die tonerzeugende Strichbewegung hinzu, so bewegt sich beim Abstrich von der G- zur D-Saite der Bogen um das Stück DD_1 (Fig. 1), beim Abstrich von der D- zur G-Saite um das Stück GG_1 (Fig. 2). Der Kreisbogen wird also zur länglichen Kurve ausgezogen. Beim Aufstrich bildet sich dieselbe Kurve beim entgegengesetzten Saitenübergang (Fig. 1, Übergang im Aufstrich von D- zur G-Saite, Fig. 2, Übergang im Aufstrich von G- zur D-Saite). Diese beiden Kurven bilden das Grundelement für alle entstehenden Strichfiguren bei den Saitenübergängen abwechselnd zwischen den vier Saiten. Sie zu konstruieren ist unnötig, da sie an der bogenführenden Hand im Spiegel leicht beobachtet werden können. Es soll nur die einfachste des Saitenüberganges von einer zur benachbarten Saite dargestellt werden. Würde der Bogen jedesmal beim Saitenübergang stillstehen



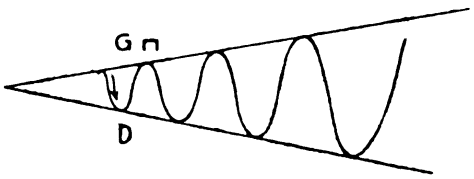
so wäre das Bild folgendes:



Wird der Bogen ohne Unterbrechung weitergeführt, so daß die Wellenbewegung



zustande kommt, so werden die Ecken ausgerundet und das Bild des gebundenen Wechsels zwischen zwei benachbarten Saiten (Wellenbewegung) ist da:

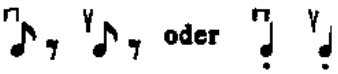


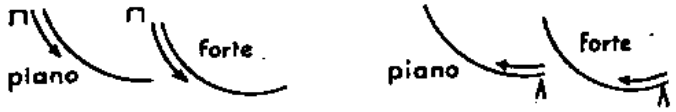
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Man sieht, daß die Kurvenbewegung beim Abstrich nach der Spitze zu größer werden muß, weil die Schenkel des Winkels, in dem die beiden Bogensaitenebenen (von G- und D-Saite) zueinander geneigt sind, beim Abstrich länger werden, also die Entfernung zwischen beiden Ebenen und damit die dieselben verbindende Kurve nach der Spitze zu größer wird. Das praktische Lehr- und Übungsresultat der Überlegung ist: Jeder Saitenübergang wird bewirkt durch aktiven Bewegungsantrieb des ganzen Arms aus dem Schultergelenk. Unterarm und Hand folgen passiv. Wird der Saitenübergang schneller, so wird die Bewegung des ganzen Arms schwingend, der passive Schwung von Hand und Unterarm tritt von selbst ein (wo er nötig ist), wenn er durch möglichst lockere Bogenhaltung zugelassen wird. Zu lehren ist also: Schwung des ganzen Arms in allen möglichen Formen, lockere Bogenhaltung, das heißt möglichst geringe Reibung zwischen Fingern und Bogenstange, Passivität von Hand und Unterarm. Es erscheint dann der glatte wohlklingende Saitenübergang in allen möglichen Stricharten, mit der für den Ablauf jeder Bogenbewegung nötigen Mittätigkeit der Kraft leitenden Gelenke von Hand und Unterarm von selbst, und es ist nur zu beobachten: die durch Übung sich allmählich entwickelnde ungezwungene Einordnung und Anpassung aller Teilglieder in die Gesamtbewegung des ganzen Arms.

Aber nicht bloß beim Saitenwechsel, sondern auch bei jedem durch schwingenden Antrieb vom Schultergelenk her hervorgebrachten Strich auf der einzelnen Saite bilden sich Bogenkurven. Es sind dies die schnelleren Stricharten (breiter, schneller Unterarmstrich oder Détaché; Springbogen oder spiccato, saltato, sautillé; geworfener Strich oder langsames spiccato, Stoßbogen oder Martelé) und vor allem der bisher so schwer lehrbare unhörbare Strichwechsel bei langsamem oder schnellem Bogengebrauch und bei Betonung 1. des Abstrichs, 2. des Aufstrichs, 3. bei der gleichmäßigen Betonung von Ab- und Aufstrich, wodurch die Illusion des ununterbrochen fortklingenden langgehaltenen Tons entsteht. Wer Wilhelmj gehört hat, konnte beobachten, zu welch erstaunlicher Fertigkeit er die letztere Form des unhörbaren Strichwechsels ausgebildet hatte, so daß er es wagen konnte, Fermaten durch äußerst schnellen Wechsel gleichmäßig betonter ganzer Bogenstriche auszuführen, und bei dem Hörer die oben erwähnte Vorstellung hervorzurufen, es werde eine Fermate mit höchster Tonkraft ausgehalten. Diese Bogenkurven sind schwerer zu beobachten, als die des Saitenwechsels, weil sie flacher sein müssen als diese, damit die benachbarte Saite nicht mit angestrichen wird. Sie entstehen durch den passiven Schwung der Hand im Handgelenk und des Unterarms im Ellbogen-Rollgelenk, der sich bei jedem schwingenden Strich von selbst einstellt, wenn er nicht durch zu festen Bogengriff und durch fehlerhafte Versteifung von

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hand und Arm verhindert wird. Ihre mehr oder weniger große Krümmung wird bedingt durch den stärkeren oder schwächeren Grad der Betonung oder des Bogendrucks, der die elastische Saite nach dem Griffbrett zu herunterdrückt. Die einfachste Form dieser Bogenkurve bemerken wir bei dem Stoßbogen oder Martelé, bei dem ein kurzer Strich mit starker Anfangsbetonung plötzlich in einer Pause endigt.  der konvexe oder erhaben gewölbte Teil der Kurve ist stets der Saite zugekehrt, weil durch die Betonung das Bogenhaar in die schwingende Saite gleichsam hineingedrückt wird, diese also nach dem Griffbrett zu ausweicht:



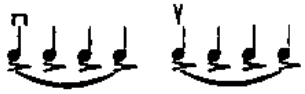
Mehrere Martelétöße auf einen Bogen (langsames Staccato) geben eine Aneinanderreihung der einfachen Kurven 



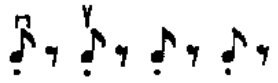
Verbinde ich die Sforzatostöße, die mit den Pausen das langsame Staccato entstehen lassen, so runden sich die Ecken der vorigen Strichfigur aus:



Ich habe somit ein Mittel, das für die Tonbildung so gefährliche Martelé, das leicht Rauhigkeit des Klanges im Gefolge hat, zu üben, ohne die Tonbildung zu beeinträchtigen und ohne den Arm übermäßig anzustrengen.

1.  (Ganzer Bogen)

2.  (Ganzer Bogen)

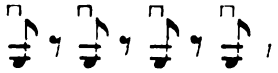
3.  oder spitzer 

(halber oder $^1/_2$ Bogen).

Nach einiger Wiederholung der drei Übungen wird sich von selbst ein klangschönes Martelé einstellen, bei dem weder die Saite gerissen wird, noch durch übermäßige Reibung klangstörende Geräusche verursacht werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

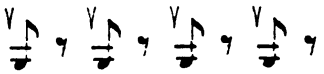
Lasse ich die Saite (am besten die G-Saite wegen ihrer ausgiebigen Schwingungen) im unteren Drittel des Bogens nachklingen, das heißt, mache ich im Abstrich kurze weiche Striche, indem ich den Bogen immer wieder in der Luft (im Aufstrich) zum Frosch zurückführe,



so beschreibt die ganze Bewegung eine Ellipse:



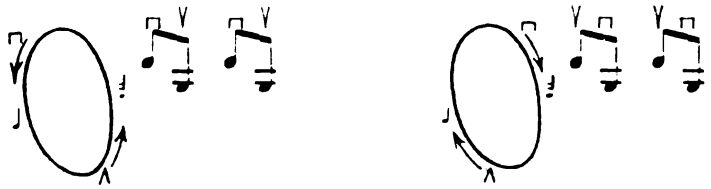
— der convexe (erhabene) Teil auf der Saite, der konkave (gehöhlte) Teil (punktiert gezeichnet) in der Luft. Der Arm und die Hand beschreibt dieselbe in sich selbst zurücklaufende ellipsenförmige Kurve, wobei zu bemerken ist, daß nicht die bequeme Umrührbewegung im Sinne der Uhrzeigerdrehung, sondern die entgegengesetzt gerichtete Bewegung ausgeführt wird. Lasse ich die Saite im Aufstrich nachklingen:



wobei darauf zu achten ist, daß dies im unteren Drittel des Bogens geschieht (da hier der Bogen von der Hand durch den Gegendruck von Daumen und kleinem Finger getragen wird, und es dadurch möglich ist, die während der Pause weiterschwingende Saite ohne Unterbrechung der Schwingungen mit jedem folgenden Strich von neuem zu erregen), so beschreibt Hand und Arm dieselbe Ellipse in bequemer Richtung, im Sinne der Uhrzeigerdrehung:

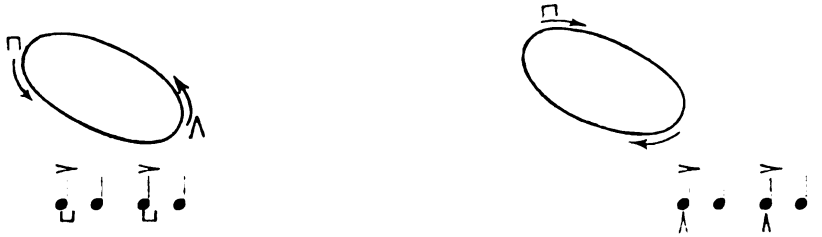


Beschleunige ich die Armbewegung bei lose herabhängender Hand, so schwingt die Hand passiv mit. Diese Schwungbewegung ermöglicht den Saitenübergang zwischen zwei benachbarten Saiten mit Strichwechsel. Die Ellipse wird etwas anders gestellt:



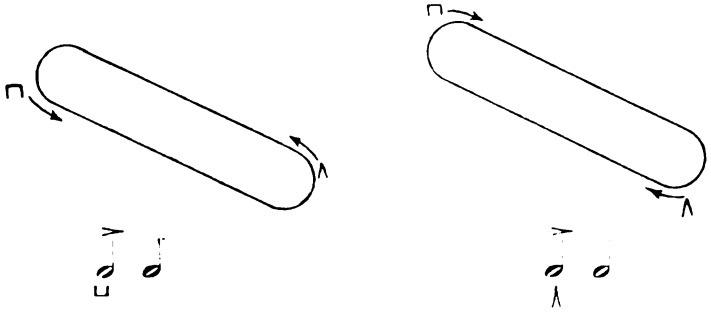
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Endlich stellt sich dieselbe Schwungbewegung des Arms und dieselbe Kurve ein, wenn 1. der Abstrich, 2. der Aufstrich betont und die Striche ohne Pause aneinandergeschlossen werden:



Werden die Striche länger, so wird die Kurve mehr auseinandergezogen:

Ganzer Bogen.



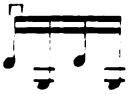
Um also den unhörbaren Strichwechsel bei Betonung des Ab- resp. Aufstrichs von selbst (automatisch) entstehen zu sehen, hat man nur nötig, folgende Übungen der Reihe nach zu wiederholen:

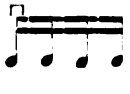
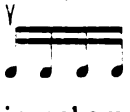
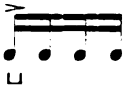
1.  usw. (resp. ) mit weichem, breitem Strich im unteren Bogendrittel.

2.  oder  von der Mitte zur Spitze (resp.  oder  von der Spitze zur Mitte).

3.  oder  (resp.  oder ) mit unhörbarem Strichwechsel. Wird ein Ton (entweder der Abstrich oder der Aufstrich) verlängert, so stellt sich die Betonung auf dem längeren Ton von selbst ein. Also Rhythmen wie diese  usw. werden sich im Anschluß an die vorige Übung in schönem lückenlosen Aneinanderschluß der beiden wechselnden Striche darstellen lassen.

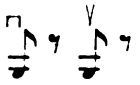
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

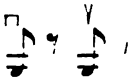
Beschleunige ich das Tempo der Bewegung zweier gleich langer Striche, von denen der erste betont ist  (Mitte des Bogens), so wird von einer bestimmten Geschwindigkeit ab (beim obigen Beispiel bei den Sechszehnteln) die Elastizität von Saite und Bogen wirksam. Bogen und Saite stoßen sich ab, der Bogen springt, es entsteht das spiccato in all seinen Stärkegraden vom leichten Hüpfen bis zum Aufprasseln, je nachdem der aktive Schwingungsantrieb aus der Schulter leicht oder kräftig gegeben wird. Bei der Figur  ist das Spiccato leicht, bei der umgekehrten  schwerer auszuführen (es liegt eben im Bau des Arms und seiner Gelenke, daß jede drehende Bewegung für den rechten Arm in der Richtung der Uhrzeigerdrehung leichter ausführbar ist als umgekehrt; alle Maschinen mit Handbetrieb, bei denen solche Drehungen gebraucht werden, wie Kaffeemühlen, Nähmaschinen usw. sind auf die Drehung im Sinne der Uhrzeigerbewegung eingerichtet); dieser Übelstand, der dem Abstrich überhaupt im Vergleich zu dem leichter ausführbaren Aufstrich anhaftet, muß durch ruhig fortgesetzte Übung überwunden werden:

Die Aufeinanderfolge von  und  ergibt ein freischwingendes Spiccato mit der Betonung des Abstrichs; der Beginn derselben Figuren mit dem Aufstrich  und  das im Aufstrich betonte Spiccato. Ist man durch Übung dahin gekommen, die entgegengesetzte Betonung des Spiccato (1.  2. ) deutlich zu geben, so ist es leicht, auch Triolen im Spiccato zu spielen, bei denen der rhythmische Schwerpunkt abwechselnd auf den Abstrich und auf den Aufstrich fällt. (1.  2.  3.  4.  [spiccato].)

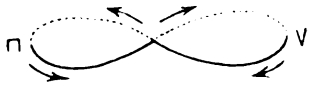
Es bleibt übrig die gleichmäßige Betonung des Ab- und Aufstrichs bei unhörbarem Strichwechsel  . Sie weist die gleiche Bogenkurve

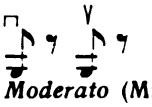
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf, wie das Nachklingenlassen der Saite im Ab- und Aufstrich wechselnd  und dem Saitenwechsel von der höheren zur tieferen Saite gebunden und mit Strichwechsel  usw., nämlich die der liegenden 8.

Beim Nachklingenlassen der Saite im Strichwechsel ausgeführt im unteren Bogendrittel, wobei genau zu beachten ist, daß die Schwingungen der nachklingenden Saite durch den folgenden Auf- oder Abstrich nicht unterbrochen, sondern nur intensiver erregt werden  usw., bildet sich diese Figur:

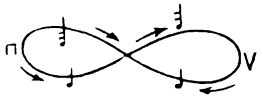
Lento

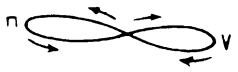


Die festgezeichneten konvexen Teile der Kurve Ab- und Aufstrich auf der Saite, die punktierten konkaven die Schleifenbewegung in der Luft zum entgegengesetzten Strich. Deutlicher noch tritt die liegende 8 hervor, wenn ich das Tempo beschleunige und das Nachklingenlassen in die Mitte des Bogens verlege, also die sich gegenseitig abstoßende Elastizität von Bogen und Saite benutze. Ich bekomme dann den geworfenen Strich (langsames Spiccato)  usw.

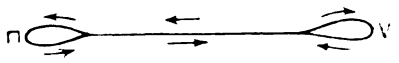
Moderato (Mitte des Bogens)

Die Tonfolge  usw. (wohlbemerkt, nicht die leichter und bequemer auszuführende  ergibt die gleiche Kurve:

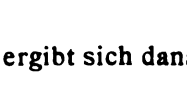


Der lückenlose Strichwechsel endlich bei gleicher Betonung von Ab- und Aufstrich ergibt dieselbe Kurve flacher  

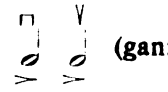
oder bei Verlängerung und Verlangsamung des Strichs zum ganzen Bogen die liegende 8 auseinandergezogen zu folgender Figur:



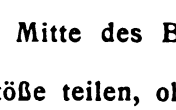
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

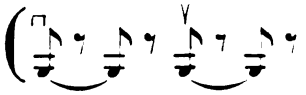
Der Gang der Übung ergibt sich danach von selbst: 1.  usw.,

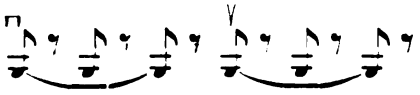
2.  usw. (Mitte des Bogens) oder  (ganzer Bogen),

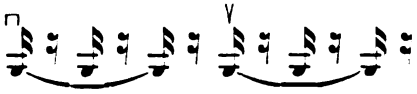
3.  (ganzer Bogen) oder  (ganzer Bogen).

Ferner: wir sahen, wie sich aus dem Nachklingenlassen der Saite mit wechselndem Strich ( unteres Drittel) der geworfene

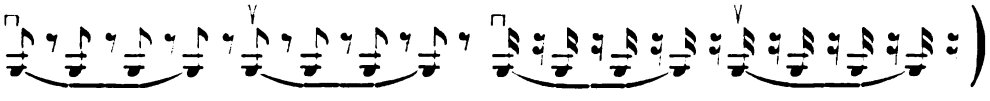
Strich ergab ( Mitte des Bogens). Nun kann man jeden einzelnen Wurf in 2, 3, 4 Stöße teilen, ohne daß das Prinzip der Bewegung sich ändert:

( Frosch  Mitte



Frosch 

Mitte



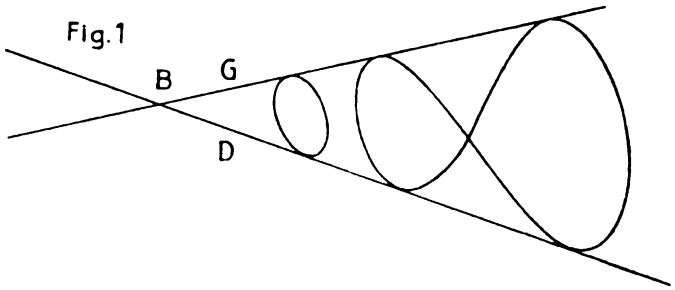
Frosch Mitte)

Am schwierigsten ist die Beobachtung der Kurven beim unhörbaren Strichwechsel auf derselben Saite. Fanden wir ihre Notwendigkeit in dem Schwung von Arm und Hand, der ohne kurvenförmige Bewegung nicht ausführbar ist, so ergibt sich ein weiteres Beweismittel für sie aus der Schwingung der durch das Bogenhaar erregten Saite. Die durch die klebrige Reibung des mit Kolophonium bestrichenen Bogenhaars zum Tönen gebrachte Saite erhält den Schwingungsantrieb beim Aufstrich in entgegengesetzter Richtung wie beim Abstrich. Erfolgt der Aufstrich in genau derselben Ebene wie der Abstrich, wird die Saite also in demselben Punkt ihrer Oberfläche beim Ab- und Aufstrich vom Bogenhaar erregt, so muß die Saitenschwingung in dem Moment, in dem der Schwingungsimpuls des

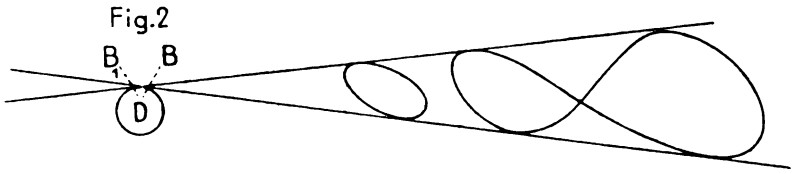
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Abstrichs in den entgegengesetzt gerichteten des Aufstriches umgeschaltet wird, = Null werden, die Saite hört einen Augenblick auf zu klingen, und folgt dann dem entgegengesetzt gerichteten Schwingungsantrieb des Aufstrichs. In diesem Falle entsteht also eine Pause, der Ton wird durch den Strichwechsel unterbrochen.

Will man die Unterbrechung des Tons beim Strichwechsel vermeiden, so muß man den Bogen im Schwung um den Nullpunkt der Saitenschwingung herumführen, das Bogenhaar muß beim Strichwechsel einen anderen Punkt der Saitenoberfläche ergreifen, der Bogen wird also in einer etwas anders liegenden Ebene im entgegengesetzten Strich geführt. Der Neigungswinkel der beiden Bogensaitenebenen für den Ab- und Aufstrich darf freilich nur klein sein, damit nicht die benachbarte Saite mit berührt wird; aber der Unterschied zwischen dem Saitenwechsel im Ab- und Aufstrich und dem unhörbaren Strichwechsel auf einer Saite ist nur graduell, er besteht in der verschiedenen Größe des Neigungswinkels zwischen den beiden Bogensaitenebenen a) beim Saitenwechsel, b) beim unhörbaren Strichwechsel. Der Bewegungsvorgang, nämlich der Schwung von Arm und Hand in der Kurve ist derselbe, und wer beim Saitenwechsel die Kurve sieht, muß sie bei Schärfung der Aufmerksamkeit und bei Vergleichung der analogen Bewegungen auch beim unhörbaren Strichwechsel sehen:



Saitenwechsel-Kurven



D Saitenquerschnitt
B und B_1 wechselnde Berührungspunkte von Saite und Bogenhaar
Kurven des unhörbaren Strichwechsels

Noch schwerer ist es einzusehen, daß der Oberarm führt, und Unterarm und Hand folgt. Wir halten den Bogen mit den Fingern, wir fühlen die Fortbewegung des Bogens an der Hand, und sind geneigt an-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zunehmen, wie es auch früher gelehrt wurde, daß die Hand führt und der Arm folgt. Die Belehrung durch Steinhausen zwingt zu der Einsicht, daß es umgekehrt ist. Der klangerzeugende Mechanismus auf den Streichinstrumenten (Bogen und Arm) ist ein durch Gelenke unterbrochenes, in diesen frei bewegliches Hebel- und Pendelsystem mit zwei Stützpunkten: 1. der als fester Punkt anzusehenden Schulter, in der der Arm hängt, und 2. dem fortwährend wechselnden Berührungspunkt von Saite und Bogenhaar. Die Fortbewegung des Bogenhaares auf der Saite in bestimmter Weise, die möglichst vollkommenen Klang durch physikalisch richtige Saitenerregung hervorbringt, ist Zweck und Ziel aller Arm-Bogenbewegungen. Erfolgen die für die Erreichung obigen Zwecks notwendigen Arm- und Handbewegungen schwingend, so muß, nach den physikalischen Gesetzen der Pendelschwingung, der Bewegungsantrieb am höchsten Punkt des schwingenden Systems erfolgen, also in unserem Fall im Schultergelenk. Die aktive Arbeit liefert die Muskulatur um das Schultergelenk herum; Unterarm und Hand übertragen die Kraft auf den Bogen. Aber auch bei der Dauerbewegung, bei dem langsamen Zug des Bogens leiten Hand und Unterarm die von Schulter und Oberarm gegebene Kraft zum Bogen. Aktive Bewegung der Hand im Handgelenk allein erzeugt keine tönende Saitenschwingung; nur Streck-Beuge-Bewegung des Unterarms (von Mitte bis Spitze) oder des Oberarms (von Frosch zur Mitte) bringt die klangerregende Bogenbewegung zustande. Die zwei (durch ein Gelenk verbundene) Glieder bewegende Kraft liegt in der Zusammenziehung der Muskeln, die in ihrer Hauptmasse am höher gelegenen Glied (beim Arm zur Schulter zu) angeheftet sind. Hand und Finger werden durch die Muskelmasse des Unterarms, der Unterarm durch die Muskelmasse des Oberarms, der Oberarm durch die Muskelmasse um die Schulter herum bewegt. Daraus geht hervor, daß Schulter und Oberarm die Bewegungskraft der Bogenbewegung liefern, während Unterarm und Hand diese Kraft zum Bogen leiten und sich durch gleichzeitige (möglichst geringe) Fixation und (möglichst große) Entspannung in ihren Gelenken so einzustellen haben, daß die Kraftleistung des Oberarms und der Schulter nicht durch Versteifung (entgegengesetzt wirkende Muskelarbeit) der unteren kraftleitenden Armteile in ihrer Arbeitswirkung auf den Bogen gehindert wird. Es haben also die Finger den Bogen mit möglichst lockerem Griff zu halten, um die Lockerheit der Finger-, Hand- und Armgelenke nicht zu hindern. Die Hand und die Finger machen in ihren Gelenken passive Ausgleichbewegungen, damit der Bogen senkrecht zur Saite und parallel zum Steg geführt werden kann; die Pronations- und Supinationsbewegungen des Unterarms werden als Zeigefinger (Pronations-) und Kleinfinger (Supinations-) druck von der Hand auf den Bogen übertragen. Wir sehen und fühlen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

bei jeder Schwungbewegung des Arms, z. B. beim leichten Spiccato, die Erschütterung des Arms bis zur Schulter herauf. Man hat diese Erschütterung des Oberarms als Reaktionsbewegung angesehen und den aktiven Bewegungsantrieb im Handgelenk angenommen. Aus der Natur des Schwunges und der Anordnung der Armmuskulatur geht hervor, daß das falsch ist: die aktive Kraftleistung bei der Bogenführung wird von den großen, kräftigen Muskelmassen von Schulter und Oberarm gegeben, der Arbeitseffekt wird von Hand und Fingern auf den Bogen übertragen.

Der praktische Nutzen der vorliegenden Studie für die Methode des Lehrers und die Übung des Schülers ist erheblich. Durch die Erlernung und Anwendung des Armschwunges vermittelst der durch die gemeinsamen Bogenkurven zusammenhängenden einfachen Bogenübungen erreicht es auch der weniger geschickte Schüler in kurzer Zeit, die für Erzielung schöner Klangbildung, für richtige und sinngemäße Phrasierung und für richtige Bogeneinteilung notwendigen Bewegungen zu erlernen. Saitenübergänge und schwingender Strich auf einer Saite in all seinen verschiedenen Erscheinungsformen werden auf das gemeinsame Grundprinzip: aktiver Bewegungsantrieb des Arms von der Schulter und passives Folgen von Unterarm und Hand zurückgeführt. Durch die in allen Fällen als notwendig geforderte möglichst große Entspannung von Hand und Unterarm werden die kleineren, schwächeren Muskelpartieen des Unterarms und der Hand vor Überanstrengung bewahrt.

Der vom Physiologen gewiesene Weg ist neu, das erstrebte Ziel ist alt und von allen besonders begabten Geigern von jeher vermöge ihrer Anlage intuitiv erreicht: freie große Klangbildung; ungezwungener Gebrauch der Armkräfte ohne störende Bewegungshemmungen; instinktiv dem künstlerischen Willen folgende Bogenführung in all ihren unendlich verschiedenen durch das Ohr geforderten Bewegungsmöglichkeiten.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ANTONIN DVOŘÁK IM VERKEHR MIT SEINEM VERLEGER FRITZ SIMROCK

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER ENTSTEHUNG UND VERÖFFENTLICHUNG SEINER WERKE

von Prof. Dr. Wilhelm Altmann-Berlin

Schluß



Da wegen der weiten Entfernung Dvořáks die Erledigung der Korrekturen sich unnötig verzögert hätte, hatte Simrock keinen geringeren als Brahms gebeten, diese Arbeit Dvořák abzunehmen. Brahms hatte auch zugesagt und, wie Simrock am 20. Januar 1894 Dvořák mitteilt, u. a. geschrieben:

„Sagen Sie Dvořák doch, wie sehr ich mich über sein fröhliches Schaffen freue."

Hochbeglückt schrieb dieser am 5. Februar 1894:

„... Also Brahms interessiert sich sehr für meine Sachen! Das freut mich sehr; daß er sich aber der sehr unangenehmen Aufgabe, die Sachen zu korrigieren, unterworfen hat, das scheint mir unbegreiflich. Ich glaube kaum, daß es auf der Welt einen solchen Musiker gibt, der so etwas täte! Ich werde dem auch meinen Dank abstatten müssen. . .

„Bitte die Titel nicht zu ändern. Für die 3. Ouvertüre bleibt ‚Othello' und für die Sinfonie ‚Aus der neuen Welt'."

Dvořáks Brief vom 5. März handelt nochmals von der Copyright-Eintragung, ferner von der Zusendung der neu erscheinenden Werke. Am 16. März ersucht ihn Simrock dringend um endliche Zusendung der Violin-Sonatine und sonstiger kleinerer Kompositionen. Über diese bringt der Brief des Komponisten vom 20. April 1894 wichtige Nachrichten:

„Ich bin sehr gern bereit, Ihnen über meine kleineren neuen Kompositionen, die ich hier soeben vollendet habe, Näheres zu sagen:

„Ich habe 1. die ‚Sonatine' für Violine und Piano (leicht ausführbar), dann eine ‚Suite' in A-dur für Pianoforte (mittelmäßig schwer), dann habe ich zehn neue ‚Lieder' (zwei Hefte), aus der heiligen Schrift entnommen, und glaube, daß ich in dieser ‚Suite' und in den ‚Liedern' das Beste geschrieben, was ich bis jetzt auf diesem Gebiete geleistet habe. Nebstdem habe ich noch ein Chorwerk (20 Minuten Dauer). . . Die Sachen werden wohl gut gehen, und die Herstellung für Sie wird diesmal nicht so groß (!) sein.

„ ... Ich fahre ... am 19. Mai ... nach Europa und hoffe ich am 28. Mai in Prag bereits zu sein. Wie freue ich mich wieder mein altes Vaterland zu sehen! Leider werde ich mit betrübtem Herzen dahin gehen — denn meinen alten Vater sehe ich nicht mehr. Er ist vor vier Wochen — gestorben!"

Umgehend nahm Simrock am 1. Mai die Sonatine, die Suite und die Lieder unbesehen in Verlag, wünschte dagegen Näheres über das Chorwerk zu wissen, ehe er sich darüber entscheide.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der nächste Brief Dvořáks vom 8. Juni 1894 ist bereits aus seinem geliebten Landaufenthalt Vysoka datiert. Es heißt darin u. a.:

„Die ‚Suite' [op. 98], ‚Sonate' [op. 100] und die ‚[biblischen] Lieder' [op. 99] werden Sie in den nächsten Tagen bekommen; ich muß noch alles durchsehen.

„Ich habe noch zwei Chorwerke, eins lateinisch ‚Te Deum' für Soli, Chor und Orchester [op. 103] und ein auf englischen Text[1]) komponiertes Werk ‚The Americain Flag' für Soli, Chor und Orchester [op. 102], jedes von etwa 25 Minuten Zeitdauer. Das letztere eignet sich nach meiner Meinung sehr gut für Amerika[2]), auch so gut vielleicht für Europa — und ich weiß überhaupt noch nicht, was damit zu tun ist. Das ‚Te Deum' habe ich bereits in New York aufgeführt.

„ . . . Heute . . . müssen wir heizen, so kalt ist [es] hier, und in Amerika waren wir voriges Jahr wie gebraten!"

Am 28. Juni sandte er die Suite,[3]) die „Biblischen Lieder" und die Sonatine endlich an Simrock ab. Daß mit den „Biblischen Liedern", weil außer dem böhmischen Text nicht gleich ein deutscher untergelegt war, noch Schwierigkeiten entstanden, ersehen wir aus Dvořáks Brief vom 5. Juli 1894:

„Auch die Böhmischen Übersetzungen sind nicht gleich — jede Ausgabe der Bibel hat andere Deklamation, und so ist es selbstverständlich, daß der deutsche Text nicht unter die Noten passen wird. Dem ist aber sehr leicht abzuhelfen. . ."

Auch der Brief vom 19. Juli handelt im wesentlichen von der deutschen Übertragung der nach einer böhmischen Bibel komponierten „Biblischen Lieder".

Über die Honorierung entstand eine Differenz, wie wir aus dem Briefe vom 25. August 1894 ersehen. Daraus interessiert uns auch die Nachricht, daß Simrock den Verlag des „Te Deum" op. 103 vorläufig abgelehnt hat, sowie die Notiz:

„Eine Serie von kleinen leichten Klavierkompositionen werde ich in nächster Zeit fertig haben. Es sind 8 Nummern."

In Vertretung des verreisten Fritz Simrock suchte dessen Neffe Hans Simrock die Honorarangelegenheit in Ordnung zu bringen. Dvořák antwortete am 5. September ziemlich gereizt, bot aber trotzdem seine fertigen Klavierstücke „Humoresken" op. 101 an, von denen später die No. 7 so überaus beliebt und in zahllosen Arrangements verbreitet werden sollte.

Ehe über die Honorarangelegenheit, auch von op. 101, Einigung erzielt war, mußte Dvořák noch zwei Briefe (vom 19. und 25. September) schreiben; in dem ersten ist als Titel für op. 101 bereits „Humoresken" angegeben.

Über die Notierung, bzw. Einrichtung der beiden Violoncellstücke, von denen das „Rondo" u. a. von Hausmann für unspielbar in der vor-

[1]) Von Josef Rodman Drake.

[2]) Es erschien 1895 bei G. Schirmer in New York.

[3]) Ein Orchesterarrangement dieser Suite (aus dem Nachlaß) erscheint jetzt zum Herbst.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

liegenden Fassung erklärt worden war, entspann sich auch eine kleine Differenz, die in Dvořáks Brief vom 3. Oktober 1894 zum Ausdruck kommt.

Von Änderungen in den „Biblischen Liedern", bedingt durch die deutsche und englische Übersetzung, handelt nochmals sein Brief vom 28. Dezember 1894 aus New York. In einem Brief von dort vom 29. März 1895 wünscht Dvořák während seiner Ferien mit Simrock etwa in Wien zusammenzutreffen.

Am 28. Juni 1895 schreibt dann Dvořák von Vysoka aus:

„Die [G dur-] ‚Sinfonie' (Sie haben ja abgelehnt) ist schon längst [nämlich 1892] bei Novello erschienen.

„Ich habe jetzt das ‚Cello-Konzert' [op. 104] Partitur und Stimmen (die Prinzipalstimme mit Fingersatz und Bogenbezeichnungen hat Prof. Wihan, die er selbst gemacht) und das ‚Te Deum'. Ich kann nun diese zwei Werke verkaufen, und zwar beide zusammen...

„Wird Brahms schon Ende September in Wien sein? Ich fahre hin bestimmt."

Am 20. September ist Dvořák erfreut, daß Simrock beide Werke, also auch das früher von ihm abgelehnte Te Deum op. 103, nehmen will, bittet ihn aber, den Preis zu bestimmen; auch meldet er, daß er selbst den Klavierauszug zu dem Violoncell-Konzert anfertige. Es heißt dann weiter:

„Morgen fahre ich und das Böhmische Quartett mit mir über Pilsen nach Luzán zu unserm großen Kunstmäzen Herrn Hlávka — dort wird viel musiziert; auch das ‚Konzert' werden wir spielen mit Wihan. Wir bleiben paar Tage dort... Das ‚Konzert' muß ich doch meinem Freunde Wihan widmen."

Von diesem Violoncell-Konzert handelt in der Hauptsache sein Brief vom 3. Oktober:

„... Mit Freund Wihan habe ich Meinungsverschiedenheiten wegen einiger Stellen. Manche von den Passagen gefallen mir nicht — und ich muß darauf bestehen, daß mein Werk so gedruckt wird, wie ich es geschrieben habe. Es können ja auch diejenigen Stellen in zwei Systemen gedruckt werden, die leichtere und die schwerere Spielart. Überhaupt gebe ich Ihnen das Werk nur dann, wenn Sie mir sich verpflichten, daß niemand, auch mein verehrter Freund Wihan, keine Änderung macht ohne mein Wissen und Erlaubnis — also auch keine Kadenz, die Wihan im letzten Satz gemacht hat — überhaupt es muß in der Gestalt sein, wie ich es gefühlt und gedacht habe. Die Kadenz im letzten Satz ist gar nicht in Partitur und Klavierauszug vorhanden; ich habe Wihan gleich gesagt, wie er sie mir gezeigt hat, daß es unmöglich ist, so ein Stück einzuflicken. Das Finale schließt allmählich diminuendo — wie ein Hauch — mit Reminiszenzen aus dem 1. und 2. Satz, das Solo klingt aus bis zum pp, dann ein Anschwellen — und die letzten Takte übernimmt das Orchester und schließt im stürmischen Tone. Das war so meine Idee, und von der kann ich nicht ablassen ...!"

Simrock war ganz seiner Meinung und erklärte, daß eine eventuelle Kadenz apart erscheinen müsse.

Auf eine Honorarherabsetzung für das Tedeum und das Konzert wollte sich Dvořák nicht einlassen. Brief vom 7. Oktober; darin schreibt er noch in bezug auf das Konzert:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Ich revidiere nun alles, und noch einige Änderungen im Orchester habe ich gemacht. . . . Seit gestern und heute schreibe ich unaufhörlich an der Prinzipalstimme und bin schon ganz müde . . .“

Aus dem Briefe vom 2. November 1895 interessiert uns die Mitteilung, Dvořák sei von der Philharmonical Society in England eingeladen worden, ein Konzert zu dirigieren.

Einen neuen großen Triumph durch die Symphonie „Aus der neuen Welt“ erlebte Dvořák in Wien. Darüber berichtet er am 19. Februar 1896 seinem Verleger:

„In Wien war ich. Richter telegraphierte mir. Der Erfolg war ein großer, und das Publikum hat mir schöne Ovation gebracht. Ich saß mit Brahms in der Direktionsloge. Der Applaus war so groß, daß ich mich nach dem Largo dreimal, nach dem Scherzo auch dreimal aus der Loge verbeugen mußte, und nach dem Finale mußte ich hinunter in den Saal, um mich noch vom Podium dem dankbaren Publikum zu zeigen. So einen Erfolg habe ich noch nie in Wien gehabt. Gott sei Dank!“

Über seine mittlerweile in Angriff genommenen Kompositionen muß Dvořák mündlich mit Simrock unterhandelt haben, denn am 5. Mai 1896 schreibt er bereits:

„Die ‚sinfonischen Dichtungen‘ [op. 107 ‚Der Wassermann‘, op. 108 ‚Die Mittagshexe‘, op. 109 ‚Das goldene Spinnrad‘] werden jetzt in unserem Konservatorium unter meiner Aufsicht fleißig studiert. Es wird eine Aufführung für geladene Gäste statt finden. Ich kann Ihnen also jetzt noch nichts sagen.

„Auch die ‚Quartette‘ [op. 105 As dur, op. 106 G dur] werden bei mir fleißig gespielt, um die Noten so möglich als gut (fehlerfrei) zu geben. Aber mit Klavierauszügen weiß ich mir keinen Rat. Ich bin zuviel beschäftigt, kann sie nicht machen. Ob Suk und Nedbal etwas machen wollen, weiß ich noch nicht. Sie wollen jetzt auch ein bischen Ruhe haben. Kann nicht jemand bei Ihnen es machen, der verläßlich ist?“

Als Ergänzung hierzu schreibt Dvořák am 10. Mai:

„Wenn Sie nach Karlsbad gehen, kann ich Sie besuchen? Ich hätte mit Ihnen vieles zu reden. Die Partituren von den drei ‚sinfonischen Dichtungen‘ (mein eigenes Manuskript) könnte ich Ihnen vielleicht geben, um die Sache nicht aufzuhalten, aber Sie müssen mir meine Handschriften wieder zurückgeben . . .

„Die Partituren der ‚Quartette‘ sind fertig und mit Nedbal korrigiert.

„Die Aufführung der ‚sinfonischen Dichtungen‘ wird Ende d. M. sein. Könnte Hanslick kommen?“

Am 13. Mai stellt Dvořák seine definitive Honorarforderung für die beiden Quartette und bedauert, mit seinem Verleger nicht in Karlsbad[1]) zusammentreffen zu können.

Von den drei symphonischen Dichtungen handelt ausschließlich der folgende Brief vom 17. Juni 1896:

„Nach der Konzertaufführung bin ich gleich nach Vysoka, wo ich mich mit den Stimmen fürchterlich amüsiere. Die Tempoänderungen waren in der Harmonie

[1]) Hierher wollte Simrock am 23. kommen, um Hanslick auf dessen Wunsch zu besuchen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

so schlecht (trotz zwanzig Proben blieb alles stehen), daß ich alles noch einmal durchsehen muß. Jetzt sitze ich schon 10 Tage und bin mit einem Stück fertig . . .

„Es ist der längste von den dreien; ‚Das goldene Spinnrad' ist der Titel. Text, welchen Frau Stieler ins Deutsche überträgt, kann ich Ihnen schicken . . .

„Nun beschäftigt mich der ‚Wassermann' (Klavierauszug ist fertig), dann die ‚Mittagshexe'.

„Bis Ende Juni könnte ich alles schicken, ‚das goldene Spinnrad' sogleich . . . Es war mir nicht möglich den Klavierauszug [davon] herzustellen. . . .

„Die Kritiken habe ich nicht gelesen. Aber eine habe ich, die in ‚Politik' (Prag, deutsch), wo mein Freund Herr Emanuel Chvala (Hanslick kennt ihn sehr gut) eine Kritik darüber schrieb. Er ist unzweifelhaft der bedeutendste Musikkritiker, den wir haben, und auch in Deutschland bekannt. . . ."

Am 21. Juni stellt Dvořák seine endgültige Honorarforderung, die auch angenommen wird. Seine Briefe vom 25. Juni, 4., 8. und 13. Juli können wir übergehen. Wichtiges meldet er aber am 18. August:

„. . . Nun bitte ich Sie aber vor allem mir bestimmt zu sagen, wann die ‚sinfonischen Dichtungen' beiläufig erscheinen. Hans Richter schreibt mir von Bayreuth, wann Stimmen und Partitur erscheinen. Ich habe ihm in Wien versprochen, er soll einer der ersten sein, die Sachen der musikalischen Welt vorzuführen. Sie wissen, welche Bedeutung dieser Mann hat, und es wäre in Ihrem und meinem Interesse zu wünschen, daß es ihm möglich ist, die Sachen sehr bald zu bringen . . .

„Unser Bendl[1]) ist schwer krank; ich war von Wihan telegraphisch an sein Lager berufen und bin gestern von Prag zurück. Er ist einer meiner ältesten Freunde, war mir in der Jugend sehr behilflich, hat mich mit Beethovenschen Sinfonien bekannt gemacht, und ich muß ihm nur dankbar sein. Gott gebe, daß er noch seine Gesundheit findet."

Schreiben vom 25. August, 12. und 29. September handeln von der Beschleunigung der Herausgabe der symphonischen Dichtungen, die Hans Richter dringend verlangt hatte. Uns interessiert nur die Nachschrift zum letzten Brief:

„[Julius] Klengel war hier und spielte mir das [Violoncell-],Konzert' vor. Ich soll nach Leipzig gehen und dirigieren."

Etwas aus dem Rahmen der sonstigen Korrespondenz fällt Dvořák's Schreiben vom 6. Oktober 1896, in dem er sich für den Verlag eines Streichquartetts[2]) seines ehemaligen Schülers Suk verwendet.

Von Dvořák's rührender Anhänglichkeit an den damals schon recht kranken Brahms geben wieder einmal seine Zeilen vom 22. Oktober 1896 Kunde:

---

[1]) Karl Bendl, geb. 1838, starb am 16. September 1897. Seine zahlreichen Kompositionen, darunter mehrere Opern, sind außerhalb Prags wenig bekannt geworden. Bei N. Simrock erschien von ihm eine „Südslavische Rhapsodie" für Orchester op. 60 und ein Streichquartett op. 119, das vom Böhmischen Quartett und neuerdings auch vom Sevčik-Quartett öfters gespielt worden ist.

[2]) op. 11; es erschien 1897 bei Simrock.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Waren Sie in Wien, und wie ist's mit Brahms? Ich und meine Frau möchten ihn besuchen. Bitte sagen Sie mir umgehend, ob ihm mein Besuch — soweit es sein Zustand zuläßt — angenehm wäre. Wenn Sie mir noch heute eine Seite senden, würden Sie mir und meiner Frau neue Hoffnung und Trost einflößen."

In dem Briefe vom 28. Oktober 1896, der auf einige Druckfehler in der Partitur der „Mittagshexe" aufmerksam macht, hören wir wieder von einer neuen Komposition Dvořák's:

„Nach 5 Monaten Ruhe bin ich wieder in der Arbeit. Gott sei Dank, es geht mir wieder gut und schnell. Ich habe wieder eine sinfonische Dichtung ‚Die Taube', auch nach K. J. Erben, und instrumentiere schon. Ich bin ganz glücklich, daß es mir so gut geht."

Über dem eigenen Schaffen aber vergaß er nicht Brahms. Am 18. November schreibt er:

„Könnten Sie mir die Freude machen, Brahms' erste Lieder zu sehen. Jedermann spricht von der großen Schönheit dieser Lieder, und ich kenne sie noch nicht! Auch möchte ich Sie bitten um die Klaviersachen, Intermezzi, Capriccios, Fantasien.

„Bei dieser Gelegenheit möchte ich Sie an Ihr Versprechen erinnern — nämlich Sie sagten mir, Sie wollten meinen Kindern die sehr leichte Trioausgabe (Viol., Cello und Piano) der ersten ‚slavischen Tänze' schicken?

„Verzeihen Sie, daß ich soviel verlange."

Nicht recht zufrieden war Dvořák, wie wir aus seiner Postkarte vom 27. November 1896 (und dann später noch aus seinem Brief vom 10. Februar 1898) ersehen, mit dem von fremder Hand angefertigten vierhändigen Klavierarrangement der „Mittagshexe".

Erst am 19. März findet er Zeit, wieder einmal an Simrock zu schreiben:

„Verzeihen Sie sehr, daß ich Ihnen so lange nicht antwortete, aber wundern Sie sich nicht, ich arbeite bis Abends und dann bin ich müde und vergesse auf alles.

„Heute muß ich doch eine Ausnahme machen. In Wien war ich, habe Meister Brahms besucht und gesehen, wie leider alles wahr ist, was ich von Ihnen gehört. Doch wollen wir hoffen, daß noch nicht alles verloren ist! Gebe Gott!

„ . . . Mit der Fabel von einem Violinstück war ich sehr überrascht, und ist wirklich nichts daran Wahres. Natürlich wenn ich so ein Stück hätte, würde ich es Ihnen sofort schicken — aber aufschreiben! Das ist eine andere Sache!

„Das Leipziger Konzert, wo ich [das ‚Violoncell-Konzert'] dirigieren sollte, ist verlegt bis zur nächsten Saison. So schreibt mir Eulenburg.[1]) Auch gut.

„Heute kam ein Brief von Suk aus London. Sein ‚Quartett' hat sehr gefallen. Die ‚Times' spricht gerade nicht viel, aber enthusiastisch. Auch andere Blätter rühmen das Werk sehr. Es wird wiederholt. Unser [das Böhmische] Quartett spaziert jede Woche von Holland nach London und amüsieren [!] sich fein. . ."

Im Mai hatte Dvořák, wie aus seiner Karte vom 5. Mai hervorgeht, mit Simrock wieder eine Zusammenkunft in Karlsbad, nachdem er vorher in Brünn seine e-moll Symphonie, seine „Karneval-Ouvertüre", die „Mittagshexe" und das „Spinnrad" dirigiert hatte.

[1]) Ernst Eulenburg, Musikverleger und Konzertarrangeur in Leipzig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Am 8. Juni wandte sich dann Simrock mit folgendem Anliegen an ihn:

„Im vergangenen Herbst hatte ich Brahms gebeten, mir die Stücke aus seinen Klavierstücken op. 118 Nr. 3 Ballade, Nr. 5 Intermezzo, aus op. 119 Nr. 4 Rhapsodie für Orchester zu setzen. Das Intermezzo (op. 118 Nr. 5) dachte ich mir namentlich für Holzbläser und Hörner sehr hübsch (den 1. Teil). Er wollte es machen, aber er kam ja in seiner Krankheit nicht mehr dazu.

„Möchten Sie das mal machen? Ich weiß niemand, den ich lieber darum bitten möchte wie Sie! und ein anderer würde es auch nicht so fein, so schön und so wirkungsvoll machen! Und diese 3 Stücke eignen sich vorzugsweise für Orchestrierung! Die ‚Ballade' und die ‚Rhapsodie' müssen sich ganz gewaltig machen. Sagen Sie mir ein Wort. Es würde mich sehr freuen, wenn Sie, da Sie Brahms so sehr verehrt und geliebt haben, die Sache übernehmen wollen, es ist ein Leichtes für Sie und eine dankbare Aufgabe!"

Eine Antwort Dvořák's hierauf liegt mir nicht vor, jedenfalls hat er diese Arrangements, die übrigens auch bis auf den heutigen Tag noch nicht gemacht worden sind, nicht übernommen.

Sein nächster Brief vom 10. Februar 1898 lautet:

„Schon oft habe ich Ihnen in einer Angelegenheit schreiben wollen, aber immer vergaß ich darauf. Diese Angelegenheit betrifft meine älteren Manuskripte, die ich jetzt gerne haben möchte und sie in meine Bibliothek aller meiner Werke hinzufügen wünsche. Die Werke, die ich namentlich erwähne, sind: die drei ‚Rhapsodien' für Orchester, ‚Violinkonzert', ‚Stabat mater' und die Oper ‚Bauer ein Schelm', dann das Es-dur ‚Quartett' op. 51 und ‚Sextett' op. 46.

„Möchten Sie so gut sein und mir die Freude machen wollen, betreffende Werke mir zu schicken? Die andern Herrn Verleger, namentlich Novello, hat [!] mir alle bei ihm edierten Werke zurückgeschickt ‚The Spectres Bride', ‚Ludmilla' und viele andere.

„Sie können kaum glauben, welche Freude es einem Künstler macht, wenn er nach vielen Jahren wieder sein Werk in der Gestalt wiedersieht, wie er seine Gedanken aufs Papier zum ersten Mal gebracht hat! Ich ersuche Sie also recht sehr, mir meine Bitte nicht vorenthalten zu wollen.

„Sie fragen, was ich Neues habe. Nicht viel, aber doch was. Zwei neue ‚sinfonische Dichtungen' [op. 110 ‚Die Waldtaube', vgl. auch Brief vom 28. Oktober 1896 u. op. 111 ‚Heldenlied']; das ist alles; bin aber mit den Klavierauszügen nicht fertig. Ich mache dieselben lieber allein [vgl. auch oben 27. Nov. 1896]; dann weiß ich wenigstens sicher, wie es klingt und wie sich das spielt; das ist doch die Hauptsache. Das Arrangement von Herrn Spengel gefällt mir gar nicht.

„Über das Andere werden wir schon bald fertig. Ich muß erwähnen, daß die Klavierauszüge und Stimmen nicht früher als im Mai fertig gestellt werden. Eine von den Kompositionen soll ich am 26. Mai in London, Philharmonical Society, dirigieren."

Simrock, dem natürlich an jenen Manuskripten auch lag, schlug vor, diese Angelegenheit später zu erledigen.

Ein wieder einmal englisch geschriebener Brief vom 21. Februar 1898 ist ohne allgemeines Interesse.

Längere Zeit schweigt dann wieder die einst so rege Korrespondenz.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Am 14. Dezember 1899 sollte Dvořák in Berlin in einem Philharmonischen Konzert sein „Heldenlied" dirigieren, er sagte aber im letzten Moment, wie er Simrock durch Rohrpostkarte mitteilt, aus Nervosität ab.

Was ihn während des Jahres 1899 hauptsächlich beschäftigt hat, erfahren wir aus seinem Briefe vom 23. November:

„ . . . Ich habe jetzt viel zu tun; meine neue Oper (Böhmisches Märchen ‚Der Teufel und Käthe') wird hier nächsten Donnerstag gegeben — morgen ist die Generalprobe . . . Diese Oper habe ich ein ganzes Jahr geschrieben und somit habe ich jetzt nichts, gar nichts, was Ihnen passend wäre."

Dvořák erkundigt sich dann nach Simrocks Gesundheitszustand, der sehr zu wünschen übriggelassen hatte, und meldet, daß er am 26. November in Budapest dirigieren werde, sowie daß die „Waldtaube" in London recht gefallen habe.

Aus dem Jahre 1900 stammt nur der Brief Dvořák's vom 29. November, die Antwort auf einen seines Verlegers:

„ . . . Sie fragen über das ‚Requiem'. Dieses Werk ist kein neues; ich habe es vor 10 Jahren für das Musikfest in Birmingham geschrieben und unter meiner Leitung im Jahre 1891 in England aufgeführt, wo es auch bei Novello, Ewer [& Co.] erschienen ist [op. 89].

„Sonst ist bei mir nichts Neues. Daß ich jetzt wieder eine Oper [‚Russalka'] geschrieben habe, wissen Sie wohl von Nedbal oder Suk. Was mich nächstens beschäftigen wird, weiß ich noch nicht. Sollte was los sein, werde ich Ihnen schon mitteilen."

Dies ist der letzte Brief, den Dvořák an Fritz Simrock gerichtet hat, der am 20. August 1901 in Lausanne gestorben ist. Die letzte Zuschrift, die der Komponist an die Firma Simrock gesandt hat, ist vom 18. Dezember 1901 und gibt eine gewünschte Auskunft. Am Schluß stehen die Worte:

„Sonst ist bei mir leider nichts Neues außer meinen drei Opern."

Diese Opern: „Der Teufel und Käthe", „Russalka" und die erst am 25. März 1904, also kurz vor dem Tode des Komponisten († 1. Mai), aufgeführte „Armida" zu verlegen, lag aber außerhalb der Ziele, die der Verlag Simrock befolgte, zumal die beiden ersten durchaus für ein czechisches Publikum bestimmt waren.

Dagegen hat dieser Verlag im Frühjahr dieses Jahres den gesamten, meist aus den siebziger Jahren stammenden musikalischen Nachlaß Dvořáks an Symphonieen usw. erworben, um ihn der Öffentlichkeit im Herbst zu übergeben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

1801 ODER — 1812?

ZUM PROBLEM DER BRIEFE AN BEETHOVENS UNSTERBLICHE GELIEBTE

Noch eine Erwiderung auf Paul Bekkers Aufsatz: „Ein unbekannter Liebesbrief Beethovens“[1])

von Max Unger-Leipzig



as Ungeahnte und Unerwartete ist eingetreten. Der neuentdeckte Brief an die Unsterbliche Geliebte Beethovens erhebt die Frage nach der Adressatin der geheimnisvollen Schriftstücke in ein neues Stadium. Doch schon stocke ich. An die Unsterbliche Geliebte? Gehören die beiden Dokumente wirklich in engen Zusammenhang?

Ich hätte diese Frage nicht erst aufgeworfen, wenn nicht Dr. W. Thomas-San-Galli, der um das Problem emsig bemühte Forscher, die Zusammengehörigkeit der Briefe als unbewiesen hingestellt hätte.[2]) So muß erst mit wenigen Worten hierauf eingegangen werden. Ausdrücklich hebe ich aber gleich hervor, daß ich vorerst von einer Handschriftenvergleichung der beiden Briefe absichtlich schon deshalb absehen will, weil der erste ja bekanntlich mit Blei, der zweite mit Tinte aufgesetzt ist, weil die Dokumente schon aus diesem Grunde ganz bedeutende äußerliche Unterschiede aufweisen müssen. Dazu kommt noch, daß sie unter der Herrschaft ganz verschiedener Gemütsstimmungen des Meisters geschrieben sind. Wie wenig sichere Anhaltspunkte übrigens derartige Schriftenvergleichungen gewähren, erhellt schon daraus, daß man den ersten Brief bereits in die verschiedensten Jahre — von 1795 bis 1812 — versetzt hat.

---

[1]) Anmerkung der Redaktion: Der Wunsch des Herausgebers unserer Zeitschrift, durch Nachforschungen an Ort und Stelle Genaueres über die Vorgeschichte des im 1. Augustheft 1911 veröffentlichten neuen Beethoven-Briefes zu ermitteln ev. damit im Zusammenhang stehende Briefe noch ausfindig zu machen, veranlaßte die Redaktion bisher, den Fundort des Briefes nicht öffentlich bekanntzugeben. Da die inzwischen persönlich vorgenommenen Untersuchungen des Herausgebers zu keinem positiven Ergebnis geführt haben, teilen wir hierdurch mit, daß der Brief aus der Handschriftensammlung des Herrn Adam Mayer, Wien VIII, Josephstädterstraße 38 stammt. Das Original hat außer dem Autor des Artikels, Herrn Paul Bekker-Berlin, den Herren Prof. Dr. Kopfermann, Direktor bei der Königlichen Bibliothek zu Berlin, Dr. Alfred Ebert-Berlin und Leo Liepmannssohn-Berlin zur Begutachtung vorgelegen und ist von den genannten Herren übereinstimmend für zweifellos echt erklärt worden. Neuerdings wurden Zweifel an der Echtheit des Briefes geäußert; wir behalten uns deshalb vor, demnächst auf diese Angelegenheit noch zurück zu kommen.

[2]) S. die Abendnummer der „Saale-Zeitung“ vom 8. August 1911: Die „Unsterbliche Geliebte“ Beethovens identifiziert? Eine kritische Betrachtung von Dr. Wolfgang Thomas-San-Galli.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Als Grund dafür, daß die beiden Briefe nicht an eine und dieselbe Dame, nicht in einem und demselben Jahre geschrieben zu sein brauchen, gibt Thomas-San-Galli an, es sei nicht verständlich, daß Beethoven von grimmigster, bitterster Reue spreche. — Aber ist das denn nicht ganz klar und von Beethoven selbst motiviert genug ausgesprochen, wenn er folgende Erklärung gibt: „... Daß ich Dir so geschrieben, die Kümmernisse des Entferntseins, die innere Zerrissenheit meiner Seele — hervorgerufen durch die leidige Trennung Dir, dem vielteuren Wesen — so kläglich zu Papier gebracht, das reut mich über die Maßen ...?" Ist da nicht ganz offenbar, daß dieses „kläglich" im Sinne von „unzulänglich" zu nehmen ist? Wie schrieb er doch gleich ganz analog im ersten Liebesbriefe? „Die Brust ist voll, Dir viel zu sagen; — ach! es gibt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts ist...!" Ist diese Analogie nicht vielmehr gerade ein Beleg dafür, daß die Briefe miteinander in engstem Zusammenhang stehen?

Ich will nun auf die Gründe, die für die Zusammengehörigkeit der beiden Briefe sprechen, nicht weiter eingehen. Kein unvoreingenommener Beurteiler wird sie in Abrede zu stellen sich bemüßigt sehen. Die Ursache für den Einwand Thomas-San-Galli's vermag jeder, der seine Schrift „Die Unsterbliche Geliebte Beethovens: Amalie Sebald" (Halle 1909) kennt, leicht zu erraten; denn daß mit der Auffindung des zweiten Briefes an die Unsterbliche Geliebte eine Dame vom Rang Amalie Sebalds nicht in Frage kommen kann, ist doch sicher, wenn man sich den Passus vergegenwärtigt: „Von anderem Stande, umgeben von stolzen Angehörigen, die etwa herabsehen auf mich ..." Davon, was der sonst — bis auf die Aufstellung Amalie Sebalds selbst — so vernünftige Autor obiger Schrift dem Verfasser des fraglichen Artikels in der „Musik", Paul Bekker, wie wir sehen werden, mit Recht zum Vorwurf macht, daß da nämlich wohl „wieder einmal mit den Pferden des Wunsches galoppiert wird", kann man damit Thomas-San-Galli selbst auch nicht mehr freisprechen. Hatte er sich früher in seinem Büchlein in so wohltuender Weise — wenigstens was Zeitliches und Örtliches anbetrifft — von leidigen, unbegründeten Hypothesen größtenteils frei gehalten, so kommt er uns jetzt mit Annahmen, die jeder gesunden Einsicht zuwiderlaufen. Der früher selbst erklärte, daß Daten und Tatsachen in der Forschung nur dann als irrtümlich hingestellt werden dürfen, wenn der strikte Beweis ihrer Unrichtigkeit vorliegt, zieht auf einmal sogar in Betracht, Beethoven könne in dem neuen Briefe fälschlich „Juli" statt „Juni" geschrieben haben, möchte sich wohl sogar zu der Annahme entschließen, die Briefe könnten 1801 oder 1812 an Therese v. Brunsvik gerichtet sein, und hat scheinbar über der plötzlichen Überraschung vollkommen den Kopf verloren.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Obgleich ich schon an anderer Stelle darauf kurz eingegangen bin, möchte ich doch deshalb, weil ich meine, dies noch nicht präzis und ausführlich genug getan zu haben, Paul Bekkers Behauptung, der neue Liebesbrief Beethovens (und damit auch der lange erste) müsse unbedingt ins Jahr 1801 verwiesen werden, einer kritischen Betrachtung unterziehen. Es ist nur ein einziger gewichtiger Grund, den er dafür vorzubringen hat und der in Beethovens Zitierung eines Themas aus dem wirklich im Jahre 1801 komponierten Streichquartett op. 29 besteht. Verweilen wir bei dieser Begründung einmal ein wenig und überlegen wir uns, wieviel Haltbares daran ist.

Von großer Wichtigkeit sind dabei die Begleitworte Beethovens: „Ein nicht übles Thema fiel mir ein und fangt so an . . ."

Am natürlichsten wäre nun im ersten Augenblick die Annahme, daß ihm die Melodie im Moment zu dem ihm vorschwebenden Texte „Ich liebe dich" usw. eingefallen wäre, d. h. von ihm augenblicklich erfunden worden wäre. Doch ist das bei etwas genauerem Zusehen unmöglich; denn dann müßte die Niederschrift des Themas ein ganz anderes Aussehen aufweisen. Abgesehen davon, daß ein musikalischer Gedanke bei Beethoven für gewöhnlich seine ursprüngliche Gestalt mit allmählicher Vertiefung wesentlich verändert, besitzt das Thema das typische Gesicht eines Zitats: es ist mit dem Originalthema vollständig identisch, ist nicht, wie man sonst erwarten würde, mit Gesangsnoten, sondern als Violinstimme (siehe die die Achtel verbindenden Querbalken und den wie im Original ohne Terz gegebenen Schlußakkord auf „Ja!") niedergeschrieben. Es handelt sich also hier um die Hinzufügung eines Gesangstextes zu einer schon bestehenden Melodie; damit ist aber die Annahme eines momentanen Einfalls der Noten ausgeschlossen.

Es bleiben nunmehr noch zwei Möglichkeiten für die Auffassung jenes Beethovenschen „Einfalls". Entweder ist gemeint: „Ein nicht übles Thema fiel mir [bei der Komposition meines Streichquintetts] ein," eine Ansicht, die eben dann erst Geltung erhalten kann, wenn man annimmt, daß die betreffende Stelle bereits vollständig in Partitur ausgearbeitet war, oder man faßt den Satz in dem Sinne auf, daß sich Beethoven eines früheren Themas eben wieder einmal erinnert, wobei es dann ganz gleichgiltig ist, wie lange Zeit seit der Komposition des Werkes verflossen ist. Wir haben es hier aber in jedem von beiden Fällen mit einer sprunghaften Abkürzung des Satzinhaltes zu tun, wie sie bei Beethoven so häufig vorkommt. Der Leser möge selbst entscheiden, welche von beiden Auffassungsweisen ihm die ungezwungenere erscheint, jene erste durch obige Ergänzung ausgedrückte oder diese zweite, die etwa so vervollständigt werden könnte: „Ein nicht übles Thema fiel mir [gerade wieder einmal] ein." Ich per-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sönlich muß gestehen, daß mir (ohne noch auf das Jahr 1812, auf das ich dann zu sprechen kommen werde, Rücksicht nehmen zu wollen) diese zweite Bedeutung schon aus dem Grunde natürlicher als die andere erscheint, weil sie eine viel allgemeinere stillschweigende Ergänzung verlangt als jene, die einer ganz speziellen bedarf. Auf jeden Fall aber ist die Sache, von diesem Gesichtspunkt aus angesehen, so strittig, daß sich daraus über das Jahr der Niederschrift des Briefes auch nicht der geringste sichere Anhalt ergibt. Übrigens ist es noch sehr die Frage, ob Beethoven bereits am 8. Juli 1801 so weit mit der Komposition des Streichquintetts vorgeschritten war, daß die betreffende Stelle — sie stammt aus dem Finale — bereits fix und fertig in Partitur stand. Dieser Beweis müßte erst angetreten werden, bevor man die Möglichkeit, daß der Brief ins Jahr 1801 fällt, überhaupt nur in Betracht ziehen könnte.

Über die mannigfachen Einwände, die man gegen das Jahr 1801 erheben kann, sich näher zu verbreiten, erübrigt sich hier. Ich verweise zu diesem Zwecke nur auf die psychologisch so feinsinnigen Ausführungen Thayers (Zweite Auflage von „Ludwig van Beethovens Leben", Band II, Seite 306ff.) und seine privaten Äußerungen in den Briefen an La Mara in deren Schrift über Therese von Brunsvik. Wenigstens auf einen Punkt, den der neue Liebesbrief des weiteren bietet, will ich indes an dieser Stelle noch später eingehen. Nach alledem ist es klar, daß wir uns zur Feststellung der Zeit und des Aufgabeortes der Liebesbriefe lediglich an den ersten vom 6. und 7. Juli halten müssen, um dann noch zu bestimmen, ob der zweite ebenfalls in die betreffende Zeit gehören kann. Der erste bietet nun glücklicherweise so viele Anhaltspunkte, daß eine „Lösung" des Problems ohne Rücksicht auf dieselben überhaupt kein Recht auf diese Bezeichnung hat. Dasjenige Jahr aber, auf das die sämtlichen von dem ersten Liebesbriefe gestellten Bedingungen passen, ist das Jahr 1812 — auch eins von denen, deren 6. Juli auf einen Montag fiel. Es genügt hier, die Übereinstimmungen mit dem Liebesbrief — nicht eine einzige darin gestellte zeitliche oder örtliche Bedingung bleibt unerfüllt — in Kürze darzulegen.[1])

In diesem Jahre 1812 kam Beethoven am 5. Juli in einem Badeort, nämlich in Teplitz in Böhmen, an. Die Post zwischen Teplitz und Karlsbad („K.") ging täglich. Da aber der Teplitzer Postbericht diese tägliche Verbindung der beiden Bäder, die nur in den Monaten der

[1]) Ich verweise hier vor allem auf meine Schrift: „Auf Spuren von Beethovens Unsterblicher Geliebten" (Langensalza, H. Beyer & Söhne), die bereits 1910 gedruckt ist, aber eines technischen Hindernisses halber erst jetzt ausgegeben werden konnte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Saison statthatte, lediglich aus einer Anmerkung ersehen und die Post nach Karlsbad nur Montags und Donnerstags gehen ließ, so wird dadurch das Versehen Beethovens, der im zweiten Teil des ersten Briefes dieser letzteren Ansicht war, die er aber am Dienstag morgen korrigierte, auf überraschende Weise erklärt. Beethovens Unfall, der ihm vor Teplitz zustieß — vielleicht auf dem waldreichen Wacholderberg —, wird ganz verständlich, wenn man sich vor Augen hält, daß das Jahr 1812 nachweislich ein äußerst wasserreiches Jahr für ganz Nordböhmen bedeutete. Außerdem läßt sich die Anwesenheit des Fürsten Esterhazy in diesem Jahre in Teplitz beweisen. Zu diesen hauptsächlichen Punkten treten noch ein paar andere, von denen nur der genannt sein soll, daß sich die Postverbindungen zwischen Teplitz und Prag (wo Beethoven herkam) ganz auffällig mit den beiden im Liebesbriefe geschilderten, vom Fürsten Esterhazy und von Beethoven eingeschlagenen Reiserouten decken.[1])

Ich wende mich nun an alle, die sich, nicht von privaten Wünschen angetrieben, die Ohren absichtlich nicht verstopfen, mit der Frage: Ist es möglich, daß sich alle genannten, vom Briefe gestellten Bedingungen für eins von den mit Rücksicht auf den Kalender noch in Frage kommenden Jahren (1795, 1801, 1807 und 1818) in Beethovens Leben noch einmal erfüllen? Die Antwort darauf darf ich mir wohl ersparen.

Daß die psychologischen Anhaltspunkte der beiden Briefe ebenfalls vortrefflich ins Jahr 1812 passen, habe ich an anderer Stelle[2]) auch schon nachgewiesen. Ich muß hier jedoch auf eins noch einen ganz besonderen Nachdruck legen, darauf nämlich, daß uns der neue zweite Liebesbrief erst geradezu zu einem Schlüssel für die im Jahre 1812 Beethoven so mächtig überwältigenden Gefühle des Stolzes und der Ergebenheit wird, die damals bei ihm in einem auffälligen Widerstreit mit einander lagen. Es sei einerseits nur an jenen Brief an die kleine Emilie M. in H. vom 17. Juli d. J. erinnert, in dem Beethoven — ganz analog einer Stelle des zweiten Teiles des ersten Liebesbriefs — eine rührende Bescheidenheit zur Schau trägt; es sei andererseits des Briefs an Bettina von Arnim aus diesem Jahre gedacht, der ein selbst für den späteren Beethoven geradezu auffallendes künstlerisches Selbstbewußtsein atmet. Dabei ist indes der Einwand, daß Bettina den Brief doch wahrscheinlich selbst erfunden hat, nicht stichhaltig, da sie, wenn sie das auch getan haben mag — 1812 ebenfalls in Teplitz anwesend —, Beethovens damalige Stimmung mit ihrem bekanntlich vorzüglichen Gedächtnis zweifellos ziemlich richtig, wenn auch vielleicht

[1]) Der erste, der mit Nachdruck auf das Jahr 1812 hingewiesen hat, war Thomas-San-Galli in seiner genannten Schrift.

[2]) Neue Zeitschrift für Musik, 1911, Heft 35/36.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

etwas übertrieben, gezeichnet haben wird. Wenn endlich Beethoven in dem neuen Briefe das ganz auffällige Wort „Generalissimus" anwendet, so dient uns auch dieses wieder als ein recht bedeutungsvoller Anhalt. Das erstemal taucht es nämlich sonst in der bekannten lustigen Korrespondenz mit Sig. Steiner in Wien auf, in der sich Beethoven selbst mit diesem Titel und den Besitzer des Verlagshauses und seine Angestellten mit anderen militärischen Bezeichnungen belegt. Zu allererst findet man indes ein Analogon dazu in einem Briefe an Breitkopf & Härtel vom 9. Oktober 1811, der erst die Nachricht übermittelt, daß der Erzherzog Rudolf Primas von Ungarn werden solle, und der dann unter anderem auch die Meldung Beethovens einschließt, daß er selbst zum „Generalquartiermeister bei der Bataille" gemacht werden sollte. Wer möchte nun daran noch zweifeln, daß zwischen all diesen sonderbaren militärischen Bezeichnungen, die nicht früher als 1811 auftauchten, und dem fraglichen Wort in dem neuen Liebesbrief ein inniger Zusammenhang besteht?

Genug davon! Alle diese Umstände — mögen sie auch noch so nebensächlich erscheinen — versetzen, nein, sie zwingen beide Beethovensche Liebesergüsse unbedingt ins Jahr 1812. Nicht ein einziger von den Briefen eingeschlossener Punkt bedarf noch einer Beantwortung oder Korrektur. Freilich ließ sich bisher etwas Genaueres über die wirklich in Betracht kommende Adressatin noch nicht sagen.[1]) Giulietta Guicciardi kommt für eine so späte Zeit nicht mehr in Frage; Amalie Sebald ist nicht erst durch den neuen Brief endgültig abgetan, während es ebenfalls zweifelhaft erscheint, daß Beethovens Beziehungen zu Therese von Malfatti, die 1809/10 ihren Höhepunkt erreicht zu haben scheinen, bis ins Jahr 1812 hinüberdauerten.

Wie wenig Aussicht Therese von Brunsvik noch hat, auf die Bezeichnung „Unsterbliche Geliebte" Anspruch machen zu können, habe ich, so glaube ich, überzeugend genug in der Berliner Allgemeinen Musikzeitung (1910) dargelegt. Der neue zweite Liebesbrief verringert diese Aussicht noch bedeutend. Wenn man nämlich, wie es sich doch wohl verhält, das Bild, das Beethoven in einem Brief an sie vom Jahre 1811 erwähnt, mit ihrem eigenen Porträt, das er von ihr wirklich auch geschenkt bekommen hat, identifizieren darf, so besitzt man einen weiteren Beweis für die Unmöglichkeit der beregten Ansicht. Die uns hier interessierende Stelle des von La Mara erst im März 1910 in den „Mitteilungen von Breitkopf & Härtel in Leipzig" veröffentlichten Schreibens besitzt folgenden Wortlaut: „ . . . noch bin ich Ihnen lieben Dank schuldig für Ihr schönes

[1]) Der Verfasser dieser Zeilen hat seine (allerdings schon früher nicht ganz sicher ausgesprochene) Meinung, in Bettina von Arnim sei die „Unsterbliche" zu suchen, in seinem oben zitierten Büchlein bereits selbst korrigiert.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bild und indem ich mich als Schuldner anklage, muß ich sogleich ein Bettler erscheinen, indem ich Sie ersuche . . .“ usw. Im neuen Liebesbrief aber heißt es: „Ich habe Dir mein Portrait gegeben, und Du siehst die garstige Hülle meiner Dir angehörigen Seele in einsamen Stunden. — — Ich besitze Dein Bild nicht, und dennoch — ich sehe Dich . . .“ —

Das Problem ist also immer noch ungelöst. Aber das darf behauptet werden, daß wir durch die Kenntnisnahme des Schreibens vom 8. Juli um ein bedeutendes Stück weiter gekommen sind, vor allem aber auch, daß die Hoffnung auf die endgültige Aufdeckung des geheimnisvollen Schleiers noch nicht aufgegeben zu werden braucht.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT (Zürich), 50. Jahrgang No. 19 bis 51. Jahrgang No. 9. — No. 19. Das 46. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich. Bericht von E. I. Fortsetzung in No. 20. — No. 21. „Operette." Von ♭. Vom Niedergang der heutigen Operette. — „Ferdinand David." Zum hundertsten Geburtstage (19. Juni 1910) des großen Violinmeisters. Von P. E. — No. 24. „Friedrich Silcher." Biographischer Beitrag und Hinweis auf das Buch Adolph Prümers' über Silcher. — „Die Pflege der Kammermusik in Berlin." Würdigung der hervorragendsten Kammermusik-Vereinigungen Berlins. Von ♭. — No. 26. „Gustav Mahlers Achte Symphonie." Zur Münchener Uraufführung. Von Ernst Isler. — No. 27. „Robert Schumann und Fr. Chopin in ihren gegenseitigen Beziehungen." Von A. Niggli. Über Schumanns Eintreten für Chopin in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Chopins Huldigung des Spieles Clara Wiecks und einiges über den Verkehr der beiden großen Klavierkomponisten. Fortsetzung in No. 28. — „Richard Wagners Jugendoper ‚Die Feen'." Zur Münchener Aufführung. Von E. Trapp. — No. 29. „Felix Draeseke." Zu seinem 75. Geburtstag. Von A. Niggli. — No. 32. „Genealogie und Psychologie des Musikers." Von E. I. Aus dem gleichnamigen Buche Oswald Feis'. Beim Kapitel „Inspiration" heißt es darin: „Die Inspiration ist das Resultat der Herrschaft von Stimmungen der verschiedenen Färbungen (Begleiterscheinungen einer naturnotwendig nach den Gesetzen der gegebenen Konstitution auftretenden Erregung)." Interessant ist der Ausspruch Brahms' zu diesem Thema: „Es gibt kein Schaffen ohne harte Arbeit. Was man Erfindung nennt, also ein musikalischer Gedanke, ist nur eine Inspiration, für die ich nicht verantwortlich bin und die nicht mein Verdienst ist. Ja, es ist ein Geschenk, eine Gabe, die ich mir erst durch harte Arbeit zu eigen machen muß. Und das ganz ohne Hast; es ist wie mit dem Saatkorn, das auch unbewußt und ohne unser Zutun keimt. Wenn ich z. B. die erste Phrase eines Liedes gefunden habe, kann ich mein Buch zuklappen, spazieren gehen und die Arbeit vielleicht nach Monaten erst wieder aufnehmen. Aber es ist nichts verloren. Wenn ich das Thema später wieder aufnehme, hat es schon Gestalt angenommen und dann fange ich an, daran zu arbeiten." Ein weiterer Abschnitt befaßt sich mit den nervösen und psychischen Anomalieen der Musiker, wofür eine Reihe merkwürdiger Beispiele angeführt werden. Man kennt Beethovens Gereiztheit, weniger die von Mendelssohn, der oft bis zum Irrwerden sich aufregen konnte, wovon ihn dann nur ein fester, totähnlicher Schlaf wieder herstellte. Paganini, Tschaikowsky litten an Nervenanfällen, Haydn schildert selbst seinen Erregungszustand bei der Komposition der „Schöpfung": „Bald war ich eiskalt am ganzen Leibe, bald überfiel mich eine glühende Hitze, und ich befürchtete mehr als einmal, plötzlich vom Schlage gerührt zu werden," und Beethoven soll, während er am intensivsten an seiner „Missa solemnis" schrieb, kaum die geringste Nahrung zu sich genommen haben. Nach Aufhören solcher Zustände tritt dann naturgemäß eine wohltuende Entspannung der Nerven

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein, doch ist die schädliche Wirkung solcher Erregungen auf das Nervensystem natürlich nicht abzuleugnen. — 51. Jahrgang, No. 2. „Leonhard Eulers Stellung zur ‚modernen' Musik." In seinem Werke „Du véritable caractaire de la musique moderne" (1766) zeigt der große Mathematiker, wie er bemüht war, für die Dissonanzen der neuen (vorklassischen) Musik Verständnis zu gewinnen; obgleich lediglich theoretischer Natur, atmen seine Ausführungen den Geist schöner Liberalität und verdienen deshalb, in lebendiger Erinnerung zu bleiben. Fortsetzung in No. 3, 4 und 6. Von I. M. K. — No. 3. „Zur Charakteristik der Tonarten." Enquête der Zeitschrift über die Frage: „Inwiefern bekennen Sie sich zu einer Charakteristik der Tonarten?" Aus dem Pro und Kontra der Meinungen interessiert die Antwort Volkmar Andreaes, nach der er die Charakteristik der Tonart bestreitet. Das Münchner Hoforchester steht einen halben Ton über, das Amsterdamer Konzertorchester eine halbe Stufe unter Normalstimmung; die „Eroica" und Strauß' „Heldenleben" klingen also in Amsterdam in hellem D-dur. Auch Peter Faßbaender verhält sich ablehnend und glaubt, daß man bestimmten Tonarten charakterisierende Qualitäten imputiere, und daß der Gebrauch selten vorkommender Tonarten auch eigene und ungewohnte Empfindungen auslöse. Fortsetzung in No. 4, 5, 7, 8, 9.

DAS HARMONIUM, ZEITSCHRIFT FÜR HAUSMUSIK (Leipzig), 1910. No. 1 bis 12. — No. 1. „Die Reform des modernen Druckwind-Harmoniums." Besprechung der gleichnamigen Schrift Karg-Elerts, deren Quintessenz in der Erkenntnis liegt, daß die althergebrachte Disponierungsart des Druck-Harmoniums veraltet ist, und in der Forderung gipfelt, daß dieses System nach Maßgabe der auf dem Kunst-Harmonium gewonnenen Erfahrungen und der daraus hervorgegangenen Praxis umgebildet werden müsse. Dementsprechend muß auch eine moderne individuelle Spielart an die Stelle der früheren treten. Fortsetzung in No. 2, 4, 7. — No. 5. „Streifzüge durch die Harmonium-Propaganda." Der Aufsatz, dessen Hauptinhalt in dem Satze wurzelt: „Die Zukunft des Harmoniums liegt darin, daß es über seine begrenzte Verwendung als Orgelersatzinstrument hinaus als modernes Hausinstrument allgemein Eingang in das musikalische Haus findet", bringt eine Reihe empfehlenswerter Literatur, die das Harmonium und dessen Würdigung zum Gegenstande hat. Fortsetzung in No. 6, 8, 10. — „Deutsche Hausmusik." Aus einem Vortrage Max Friedlaenders. — No. 7. „Lindholms Resonanz-Harmonium." Eine akustische Verbesserung. — No. 10. „Das Harmonium als Orchesterersatz in der Begleitung." Paul Hassenstein berichtet von günstigen Wirkungen, unter denen ein Harmonium in Aufführungen des c-moll Requiems von Cherubini, des Requiems von Sgambati und anderem das fehlende Orchester ersetzte. — No. 11. „Populäre Stimmen über Hausmusik." Über Mißstände und Rücksichtslosigkeiten im häuslichen Musiktreiben.

DIE ORGEL, ZENTRALBLATT FÜR KIRCHENMUSIK (Sagan-Leipzig), IX. Jahrgang No. 3 bis XI. Jahrgang No. 7. — Jahrgang IX. No. 3: „Über Choralrhythmus." Von G. Weimar. — „G. F. Händel: 12 Orgelkonzerte und 12 Konzerte für Streichinstrumente in der Klavierbearbeitung August Stradals." Von Emil Krause. — „Ein Kirchenmusiker als Lehrer des größten Instrumentalkomponisten." Zum 100. Todestage J. G. Albrechtsbergers. Von Julius Blaschke. — No. 9. „Das Fest- und Schulbüchlein des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland in der neuen Ausgabe von 1908." Von Kühl. — „Joh. Sebastian Bachs Chorgesänge im evangelischen Gottesdienste und der ‚Bach-Choralist von Fritz Lubrich'." Von Johannes Dittberner. — „Grauns Bedeutung als Kirchenkomponist." Zum 150. Todestage des Meisters am 8. August. Von Julius

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Blaschke. — „Adolf Hesse, der ‚Riese auf der Orgel'." Ein Gedenkblatt zu seinem 100. Geburtstag (30. August). Von Julius Blaschke. Über einen von Berlioz und Schumann hochgeschätzten Organisten und Symphoniker. — „Johann Calvin und die Kirchenmusik." Von Max Trümpelmann. — „Hugo Riemann." Zum 60. Geburtstage des Musikgelehrten. Von Emil Krause. — No. 10. „Mendelssohns Orgelspiel." Von Wilhelm Stahl. — „Prof. Dr. Gustav Schreck." Zu seinem 60. Geburtstage. Von Keller. — „Das erste deutsche Brahmsfest in München" (10. bis 14. Sept. 1909). Von Eugen Schmitz. — No. 11. „Der deutsche evangelische Choral, seine Bedeutung für das religiöse Leben, seine Gestaltung in der Gegenwart." Von R. Bethge. — „Ludwig Spohr." Zum 50. Todestage des Meisters. Von Julius Blaschke. — X. Jahrgang No 1. „Geistlicher Chorgesang." Von Max Trümpelmann. — No. 6. „Das internationale Regulativ für den Orgelbau." Von Arthur Egidi. — „Was hat Joh. Seb. Bach unsrer Zeit zu sagen?" Von Karl Glebe. — No. 8. „Zur Aus- und Fortbildung der Kirchenmusiker." Von Busse. Fortsetzung in No. 10. — No. 9. „Über die Wiedergabe der Präludien und Fugen für Orgel von Joh. Seb. Bach." Von Ch. M. Widor und A. Schweitzer. Fortsetzung in No. 10. — „Cherubini's Kirchenmusik." Von Julius Blaschke. — No. 11. „Gustav Merkel". Nekrolog von Otto Schmid. — „Die Familie Bach in ihren Beziehungen zu Halle." Von P. Kl. Von Besuchen Seb. Bachs in Halle und den Regalierungen des Rats der Stadt gelegentlich der Abnahme eines neuen Orgelwerks durch den Meister. — No. 12. „Kritische Betrachtungen über die Wiedergabe von Bachs Matthäuspassion." Von Gustav Beckmann. — XI. Jahrgang No. 3. „Der älteste Sohn Joh. Seb. Bachs — Wilh. Friedemann Bach." Biographisches. Von Adolf Heinemann. — „Friedrich Kiel." Zur 25. Wiederkehr seines Todestages. Von H. Oehlerking. — No. 4. „Über Joh. Seb. Bachs Kirchenkantaten." Von Robert Bethge. — „Ein Blick auf die Bachforschung und Bachliteratur." Von Emil Krause. Würdigung einiger hervorragender Bücher über Bach (Schreyer: „Beiträge zur Bachkritik," „Bach-Jahrbuch der neuen Leipziger Bach-Gesellschaft," das Bachwerk Pirros in der Übersetzung B. Engelkes, verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin). — „Aus der älteren Musikgeschichte Leipzigs. Von Eugen Segnitz. — „Die Entwicklung des Choralvorspiels bei Joh. Seb. Bach." Von Walter Fischer. — Nr. 6. „Vorschläge zur Wiedergabe der Orgelpräludien und Orgelfugen Joh. Seb. Bachs nach Widor und Schweitzer." Aus den Vorarbeiten zu einer Ausgabe der Orgelwerke Bachs. Behandlung und Auffassung der acht kleinen Präludien und Fugen. Fortsetzung in No. 7.

MONATSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST. (Göttingen), XVI. Jahrgang No. 1 bis 12. — No. 1. „Kollisionen liturgischer und musikalischer Forderungen." Von Friedrich Spitta. Über die Verwendung nicht für die Kirche bestimmter Werke beim liturgischen Gottesdienste und die Vergewaltigung der Musik durch die Liturgik. — „Zur Einführung in das Verständnis kirchlicher Musik." Von Glabbatz. Über regelmäßige Kirchenkonzerte und deren erzieherischen Einfluß auf ein bildungsfähiges Publikum. — „Eine Musikerpredigt." Mitgeteilt von Anton. Es handelt sich um eine Rede, die Carl Loewe 1855 bei der Säkularfeier des Graunschen „Tod Jesu", eines Werkes, das in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts höher galt als Bach und Händel, hielt und darin Meister Graun als bedeutende Erscheinung seiner Zeit feiert. — No. 2. „Das Weihnachtsoratorium von Schütz zur Weihnachtszeit 1910." Von Friedrich Spitta. — „Zur Magdeburger Kollision liturgischer und musikalischer Forderungen." Von Friedrich Spitta, ferner „Ein letztes Wort zur Magdeburger Kollision."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Von Sannemann. Zu dem betreffenden Artikel in No. 1. — No. 5. „Die Liedersammlung Thiebolt Berger". Von Gustav Lasch. Einiges über des der Bibliothek des Konsistoriums Kolmar im Elsaß gehörende, als schönstes unter allen gedruckten Liederbüchern geltende Opus Bergers. — „Historische geistliche Lieder und Choräle." Von Max Trümpelmann. Geschichtlicher Beitrag zum Choralwesen. — No. 6. „Bachs Orgelwerke und heutiges Publikum." Von J. Köhler. Zum Aufsatz in No. 1, gegen dessen Behauptung, daß sich in bezug auf Bach außer den Kompositionen, die sich an Choräle anlehnen, also außer den Choralphantasieen und -Vorspielen sich ungefähr nichts weiter für gottesdienstlichen oder Konzertgebrauch eignet; nebst künstlerischen Einwänden und Vorschlägen.

GARTENLAUBE (DIE WELT DER FRAU) (Berlin), Juli 1911. „Das Berliner Tonkünstlerinnen-Orchester." Von Wilhelm Altmann. Der Verfasser erwähnt den Anteil der Frauen an der Instrumentalmusik und kommt auf die Vorläufer des in Rede stehenden Tonkünstler-Orchesters zu sprechen. Dieses hat sich bekanntlich in vergangener Saison außerordentlich bewährt und fand bei der Kritik anerkennende Worte. Es handelt sich bei diesem Tonkörper um ein Ensemble, das in ernstem Wirken unter Leitung der sehr begabten Elisabeth Kuyper hohen Zielen zustrebt und dies durch exaktes und tüchtiges Spiel, nicht minder durch die Art der Programmaufstellung in einwandfreier Weise dokumentierte. Altmann gibt noch einige Daten sowie Details aus der Geschichte des Orchesters, das in mancher Hinsicht eine Mission zu erfüllen hat.

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München), 1909, Heft 5—12. — Hans Pfitzner setzt seine Abhandlung „Zur Grundfrage der Operndichtung" fort (Heft 5), über deren erste Kapitel wir in der „Revue" des Heftes VII. 23 ausführlich berichtet haben. Wir bedauern sehr, durch Mangel an Raum verhindert zu sein, auch den Inhalt der weiteren Kapitel dieser gedankenreichen Abhandlung anzuzeigen. — Über das Künstlertheater handeln die folgenden Aufsätze: „Reinhardt im Münchener Künstlertheater" von Arthur Eloesser (Heft 9), „Shakespeare und das Künstlertheater" von Ernst Sieper (Heft 10), „Mythisches Mysterienspiel" von Ludwig Hess (Heft 11), „Bühnenbildreform" von Ottomar Starke (Heft 12).

RHEIN- UND RUHRZEITUNG (Duisburg), 12. Juli 1910. „Über Erscheinungen des öffentlichen Musiklebens" von O. Landmann. Der Aufsatz befaßt sich zunächst mit dem Kulturfaktor „Musik", der zur Erhöhung des Niveaus der Massen von unschätzbarer Bedeutung ist. Vielleicht ist diese Kunst die dem Volke zugänglichste, bzw. ist das Volk für sie am ehesten empfänglich. „Daß die große Masse des Volkes starke schöngeistige Bedürfnisse hat, und wie sehr es ihrer Befriedigung bedarf, das beweist der starke Andrang zu jeder guten musikalischen Darbietung, die für das Volk zu billigem Entgelt oder kostenlos veranstaltet wird. Die hierorts und anderweitig mit der vortrefflichen Einrichtung der Volksunterhaltungsabende gemachten Erfahrungen bestätigen dies besonders. Noch allgemeiner beobachtet man auch bei Musikveranstaltungen, die für das Volk einen ganz inoffiziellen Charakter tragen, wie bei Promenadenkonzerten, Ständchen und dgl., daß sich die große Menge hinzudrängt, und daß sie häufig auch in der Eile noch Zeit findet, ihren musikalischen Hunger zu stillen. Die musikalische Begeisterung der großen Menge ist fast immer echt. Auch dann, wenn die musikalischen Darbietungen nicht aus Anlaß patriotischer oder anderer Feste geschehen, die häufig mit Hilfe von allerhand Tamtam und Alkoholkonsum über ihre innere Leere hinwegtäuschen müssen. Man kann auch stets wahrnehmen, daß die Gelegenheit, Musik zu hören, von günstigem Einfluß auf das gesittete äußere Verhalten des Volkes ist. Es findet

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich nie unpünktlich ein, es bringt auch keine Lorgnetten, Operngläser oder sonstige Fernröhren mit in den Konzertsaal; seine ganze Aufmerksamkeit stellt sich lediglich auf den Musikgenuß ein, kurz, es beobachtet die äußere Haltung, die der ungebildete Teil des gebildeten Publikums leider nur zu häufig vermissen läßt." Musikalische Volksunterhaltungsabende sollen dem naiven Hörer die Basis zu künftiger geistiger Entwickelung geben, die ihn instand setzen soll, größere Werke ohne Gefahr verstehen zu können: „Volkskonzerte" — nicht „Musikfeste", die mit ihren Gefahren des Aufwandes und anderer unerfreulicher Begleiterscheinungen des gesellschaftlichen Lebens der Reinerhaltung dieser musikalischen Bestrebungen nur höchst abträglich sein müßten. Das Kapitel „Musikfeste" gibt nun dem Autor willkommenen Anlaß, diesen Veranstaltungen ein paar Worte zu widmen: „Es ist allerdings eine andere Frage, ob die Art und Weise der Vorbereitung der Musikfeste, ihre Ankündigung, die Form, in welcher sie in die Erscheinung treten, kurz, ihre ganze äußere Handhabung immer dem guten Geschmack entspricht und ihrer Tendenz gemäß ist. Wenn die äußere Handhabung solcher Art ist, daß damit starke sinnliche Eindrücke erweckt werden, so ist diese Art zwar verwerflich, aber erklärlich. Wir stehen da vor einer Begleiterscheinung, die ein Zeichen unserer Zeit ist, die aber den Musikfesten nicht zur Last gelegt werden darf, da sie mit ihrer Tendenz nichts zu tun hat. Es ist kaufmännisches Beiwerk, Spekulation, deren Wirkungen aber weniger auf die berechnet sind, für welche die Musikfeste eigentlich da sind, nämlich die wahren Verehrer der schönsten aller Künste, sondern auf — die anderen."

HAMBURGER FREMDENBLATT 4. März 1911. „Die Uraufführung der ‚Missa solemnis' von Beethoven." Von J. C. Lusztig. Historische Darstellung der ersten Aufführung der Messe unter Leitung des kunstbegeisterten Johann Vincenz Richter in Warnsdorf (Böhmen) am 29. Juli 1830 nebst Bekanntgabe des Personenverzeichnisses sowie der Subskribenten.

HAMBURGER NACHRICHTEN 1. März 1911. „Grund und Marxsen." Ein kleines Kapitel aus althamburgischer Klaviermusik und der Zeit des jungen Brahms. Von Walter Niemann. Der Artikel befaßt sich mit den „Ahnherrn von Hamburgs neuerer Tonkunst", dem Begründer der Singakademie und Führer der Philharmoniker (1828—62) F. W. Grund und dem trefflichen Lehrer Brahms': Eduard Marxsen. Würdigung beider Männer als Musiker und Komponisten, und Charakterisierung ihrer Persönlichkeiten. „Wer feine Ohren hat, wird hier und dort in Marxsens Klaviermusik Eigenheiten im rhythmischen und figurativen Kleinleben bemerken, die nicht spurlos an seinem Schüler Brahms vorübergegangen sind und in ihrem tiefsten Wesen in norddeutscher Art begründet liegen." — 4. August 1911. „Ambroise Thomas". Zum 100. Geburtstage des französischen Meisters (geb. 5 August 1811) entwirft Dr. ein anziehendes Bild. Nach einigen Daten allgemeiner Natur heißt es weiter: „Thomas ist kein zielbewußter Neuerer gewesen. Er hat es aber verstanden, die von anderen geschaffenen Grundlagen und die während jener Zeit ihre Mittel sehr erweiternde Technik der Komposition mit seiner Persönlichkeit in sehr eigener Weise zu durchtränken, sodaß alle seine späteren Werke einen mit Sicherheit zu erkennenden Stempel tragen. Während sein bedeutenderer und ihm auch wirklich überlegener Rivale Gounod sich den Neuerern, die von Hector Berlioz geführt wurden, eng anschloß, und deren Ideen über Erweiterungsmöglichkeiten der Musik gern praktisch durchgeführt hätte, wenn — sein Genie dazu groß genug gewesen wäre, hielt sich Thomas abseits von dem Streit des Tages und widmete sich nur seinem Schaffen. Die Jahre 1866 und 1868

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

brachten die höchste Entfaltung seines Ruhmes, denn nacheinander kamen die beiden populärsten Werke Thomas' heraus, ‚Mignon' und ‚Hamlet'."

BERLINER LOKAL-ANZEIGER 27. 5. 1911. „Gedanken über eine Privatoper in Berlin." Von Maximilian Moris. Der Direktor der im Bau begriffenen „Kurfürsten-Oper" entwickelt hier seine künstlerischen Grundsätze und erörtert die Bedingungen, unter denen er das künftig von ihm geleitete Institut zu verwalten gedenkt. In artistischer Hinsicht hält er es für eine wichtige und dankbare Aufgabe, dem reichen Schatz älterer Opernliteratur sein besonderes Augenmerk zuzuwenden, dabei dem in Berlin beliebten Schlagersystem mit seinen ungezählten Wiederklängen sich abzuwenden und dafür eine Reihe ausgewählter Opern in guter Übersetzung und stilreiner Aufführung im reichen Wechsel zu bieten. Selbstredend unter Eliminierung des unkünstlerischen Star-Systems und in sorgfältigster und durchdachtester Regie. Finanziellen Erfolg verspricht sich Moris nur dann, wenn ein fester Stamm von Abonnenten (bei mäßigen Preisen) gewonnen wird. Die Vorbedingungen dazu scheinen ihm bei den hohen Eintrittspreisen in der Königlichen Oper, sowie dem Interesse der weiteren Kreise an gelungenen Opernaufführungen gegeben.

PESTER LLOYD (Budapest), 20. August 1911. „Musikalisches aus Italien." Von Paolo Zendrini. Über musikalische Kultur der Italiener plaudert der Autor in interessanter Weise. Die maßlose Überschwänglichkeit des Südländers, ein Hang zum eitlen Übertreiben, lassen ihn gewöhnlich zu Halluzinationen hinneigen; danach ist sein Land der Nabel der musikalischen Welt und sein Urteil, sein Geschmack von kompetenter Bedeutung. Sieht man jedoch mit geschärftem Blick die Verhältnisse in Italien, so merkt man bald die pure Oberflächlichkeit des Durchschnittsitalieners, den verbildeten Geschmack der Musikalisch-Beflissenen und die Mißstände in Oper, Konzert und Kirche. Dem großen Publikum sind harmonische und rhythmische Elemente in der Musik noch heute ein Buch mit sieben Siegeln; darunter muß natürlich die Entwickelung im Verstehen ernster Instrumentalmusik leiden. „Mit Ausnahme der wenigen Meisterwerke eines Martucci und Sgambati wüßte ich kein modernes italienisches Orchesterstück zu nennen, das sich besonders hoch über den Durchschnitt trivialer Mittelmäßigkeit erhöbe. Eine Verarbeitung von Opernmelodieen gilt dem Italiener in der Tat als eine würdige Aufgabe der Instrumentalmusik. Besonders ist das Klavier zu einer Erinnerungsmaschine an die Theatergenüsse des verflossenen Abends herabgewürdigt. In Italien besteht die ganze moderne Klavierliteratur fast aus nichts anderem als den fadesten Übertragungen bekannter Opernmotive, und es ist schon viel, wenn sich der Klavierspieler zu einem weichlichen Notturno oder einer geschmacklosen Polka versteigt. Sogar die Konzerte sind nicht frei von diesen Produkten koketter Sentimentalität." Und wie steht es mit der Gesangsliteratur im Lande des bel canto? „Was Schubert, Schumann und Robert Franz geleistet haben, ist für Italien einfach nicht vorhanden, und wer hier Lieder komponiert, der schreibt sie noch heutigen Tages im Stile Abts und Gumberts, nur mehr dem Opernhaften verwandt und noch etwas sentimentaler aufgeputzt." Verfasser erzählt dann Unglaubliches in bezug auf die Behandlung der Orgel und über den Unfug, mit dem banalste Opernmusik zur musikalischen Begleitung der Messe verwendet wird. „Der Pedalgebrauch scheint den wenigsten Organisten bekannt zu sein. Da die Orgel wie ein Klavier und dieses im allgemeinen wie eine Guitarre behandelt wird, kann man sich denken, welcher Art die Orgelliteratur in Italien sein müßte, wenn es eine solche überhaupt gäbe. [Bossi?] So sterben ganze Zweige der Instrumentalmusik ab in einem

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lande, dessen Bewohner noch heute beanspruchen, auf musikalischem Gebiete die ersten zu sein. Unfruchtbar wie das musikalische Schaffen ist auch die literarische Kritik der Musiker und Musikgelehrten. Eine Unzahl von artistischen Blättern füllt die Spalten mit bombastischen Lobhudeleien der modernen Dutzendkomponisten. Aber noch heute gibt es in Italien keine lesbare Geschichte der Musik, und es ist spaßhaft zu sehen, wie die dünkelvollen Musikrezensenten ihre historischen Notizen, gleichviel ob falsch oder richtig, aus Fétis' großem Werke zusammenscharren. Geradezu fabelhaft sind die Berichte, die den italienischen Lesern über deutsche Musiker und ihre Werke aufgebunden werden. Ja, man erdreistet sich sogar, Beethoven zu verbessern. Fand doch kürzlich einer jener gelehrten Herren heraus, daß sich der fehlerhafte (!) Horneintritt in Es-dur im ersten Satze der ‚Eroica' aus einer bloßen Verschreibung der Schlüssel erkläre, eine Arroganz, die kaum zu entschuldigen ist, selbst wenn die ganze Frage nicht längst von Marx abgetan wäre. Eine Kritik, die so pfuscherhaft in dem historischen Fache herumwirtschaftet, ist nicht geeignet, eine Nation auf bessere Wege zu leiten. Von ihr darf man gewiß nicht die Reform des italienischen Musikgeschmacks erwarten. Die wenigen Kritiker, die sich durch größere Kenntnis des historischen Materials auszeichnen, sind nicht imstande, gegen den auf allen Punkten auftauchenden Unsinn ihrer Kollegen anzukämpfen. Was sie aber fast alle ungenießbar macht, ist ihre breite, nichtssagende Geschwätzigkeit, verbunden mit dem dünkelhaftesten Hochmut allem Fremden gegenüber. Die Methode, mit welcher diese Leute die historische Entwickelung der Musik bis zu ihrem Gipfelpunkte in Rossini betrachten, spottet selbst der tollsten Art mittelalterlicher Geschichtsforschung. Mit demselben, und vielleicht noch größerem Rechte, als die Italiener jede bedeutende musikalische Erscheinung als von Italien beeinflußt und deshalb für ihr nationales Eigentum ansehen, könnten ja auch die Niederländer — man denke nur an Goudimel — den Anspruch erheben, als die Patriarchen der Musik zu gelten. Aber wer hätte den Mut, dies einem Italiener ernstlich zu beweisen! Eine der gelehrtesten Arbeiten auf dem Gebiete der Musikgeschichte ist das Werk Florimos: ‚Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli', welches auf nicht weniger als 2266 Seiten Notizen über die ältesten Musikinstitute Neapels und dann die Biographieen sämtlicher direkt oder indirekt mit der neapolitanischen Schule zusammenhängenden italienischen Komponisten, von Alessandro Scarlatti an bis zu den ‚Heroen' der Gegenwart, zusammenstellt. Es ist nicht zu leugnen, daß das Werk durch die Veröffentlichung verschiedener Dokumente, sowie biographischer Notizen manches für die Musikforschung wichtige Material abwirft. Aber welches Urteil kann man von einem Musikhistoriker erwarten, dessen fanatische Begeisterung für Rossini sich zum Beispiel in folgendem Dithyrambus Luft macht: ‚Der Komponist des ‚Wilhelm Tell' gehört der ganz kleinen Zahl jener Genies von höherem Range an, welche die Jahrhunderte wie strahlende Meteore durchleuchten: Moses (!), Homer, Caesar (!), Dante, Michelangelo, Shakespeare, Napoleon I. (!) und Rossini! Er gehört zu der schönen Schar derjenigen, welche das poetische Altertum als Halbgötter bezeichnet haben würde. Die sterblichen Überreste des Großen, der mit Napoleon I. dem neunzehnten Jahrhundert seinen Namen gab (!), ruhen jetzt in Paris usw. usw.' Ich denke, dies Pröbchen genügt, um zu zeigen, von welchem Standpunkt aus einer der ersten italienischen Musikforscher der neueren Zeit die Geschichte der Tonkunst beurteilt."

Gustav Kanth

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

410. S. Sonky: Théorie de la pose de la voix basée sur la physiologie des organes qui participent à la formation du son. Verlag: Librairie Fischbacher, Paris 1911.

Die vorliegende Arbeit des in Deutschland meines Wissens unbekannten Verfassers ist 1909 zuerst in russischer Sprache erschienen; daß sie es schon innerhalb zweier Jahre zu einer sechsten Auflage und zu einer Übertragung ins Französische gebracht hat, scheint ebensosehr für das rege Interesse unserer östlichen Nachbarn an der Gesangtheorie wie für den Wert des Buches zu sprechen. In der Tat besitzt Sonky genügende Erfahrungen und Kenntnisse, um über diesen schwierigen Gegenstand das Wort zu ergreifen, wenn man auch nicht allen seinen Ansichten beipflichten wird. Er will keine eigentliche Gesangschule mit technischem Übungsstoff bieten, sondern die Theorie des Tonansatzes durch wissenschaftliche Beobachtungen ergründen (S. 6). In einem kurzen Überblick über die Entwicklung der Gesangskunst bis auf unsere Tage (Kapitel II) geht er davon aus, daß der Gesang zwar älter als alle Instrumentalmusik sei, daß aber erst im 16. Jahrhundert der Sologesang eine Spezialität geworden sei und eine eigentliche Stimmbildung begonnen habe (S. 8). Es gebe aber keine genaue Darstellung der Lehre der alten Meister. (Man vergleiche dagegen Bernhard Ulrichs in der „Musik" besprochenes Buch „Grundsätze der Stimmbildung während der a cappella-Periode 1474 bis 1640.") Pacherotti (gemeint ist wohl der 1744 geborene Kastrat Pacchiarotti) habe das Wesen der Gesangskunst mit den Worten umgrenzt: „Setze die Stimme richtig an, atme gut, sprich deutlich aus, und dein Gesang wird tadellos sein", aber er habe leider nicht gesagt, wie diese Fähigkeiten zu erwerben seien (S. 9). Sonky zweifelt, ob die Gesangsgrößen des 16. Jahrhunderts auch in der Gegenwart solche sein würden, und unterschätzt die damalige Virtuosität, wenn er behauptet, sie hätte weder die Ansprüche der Mozart-Rossini-Periode an Kehlfertigkeit noch die an Ausdauer bei Wagner und Verdi erfüllen können (S. 10). Er meint, daß die Methode seit Beginn des 19. Jahrhunderts auf festerer Grundlage ruhe und weist das Verdienst dafür einer Anzahl italienischer Gesanglehrer und ganz besonders dem Erfinder des Kehlkopfspiegels Manuel Garcia zu. Nichtsdestoweniger glaubt er für die Gegenwart einen Niedergang der Gesangskunst feststellen zu müssen und sieht die Gründe dafür in dem Mißbrauch der Stimme während der Kinderzeit und besonders während der Mutation, in vielfach unrichtiger Tonbildung beim Studium und in zu frühem Beginn der Sängerlaufbahn (S. 12). Die Schulchöre sind nach Sonky vom Übel, da sie wohl Gehör und Rhythmus bilden, aber die Stimmen verderben; jedenfalls befürwortet er gänzliches Aufhören des Singens zur Zeit der Mutation, während der der Kehlkopf angeblich dauernd in einem krankhaften Zustande sei (S. 15). Das Chorsingen bekämpft er beim Sologesangstudium grundsätzlich, weil der einzelne sich dabei nicht genau hört, empfiehlt dagegen Duette und mehrstimmige Ensembles (S. 17). Anhaltende Treffübungen (solfège), die wie das Chorsingen die Aufmerksamkeit von der Tonqualität ablenken, sollten erst nach einer gewissen Herrschaft über den Ansatz vorgenommen werden. Nach Sonkys Ansicht hat der eigentliche Kunstgesang in dem gegenwärtig herrschenden Wagnerstil nur untergeordnete Bedeutung. Man müsse bei Wagner fast immer mit voller Stimme singen, daher fordere man vom modernen Sänger in erster Linie Stimmkraft. Als unerläßliche Bedingungen für das gesangliche Berufsstudium verlangt Sonky: gute Stimme von schönem Timbre, rhythmisches Gefühl, feines Ohr und vor allem Geduld und Ausdauer (S. 20ff.). In dem Abschnitt über „Bildung des Stimmtons, Register und Stimmgattungen" gibt der Verfasser zunächst eine genaue anatomische Beschreibung des Kehlkopfes (S. 24—33) und erörtert den Begriff der Muskeln (S. 33ff.), geht aber für den Zweck des Buches wohl etwas zu sehr ins naturwissenschaftliche Detail. Wir finden da feine, selbständige Untersuchungen und eine interessante Theorie der Entstehung des Stimmtons „nicht durch die Stimmbänder, sondern durch die die Stimmritze passierende Luftsäule" (S. 52), wobei die falschen Stimmbänder alle Bewegungen der echten mitmachen und die Schallwellen verstärken (S. 53). Die Register führt Sonky (wie Garcia) auf die Verschiedenartigkeit des Kehlkopfmechanismus zurück und erklärt ihre Bezeichnung als Kopf- und Brustregister für ebenso falsch wie ihre Herleitung aus der Resonanz (S. 56); daß sie tatsächlich vorhanden seien, beweise jede ungeübte Naturstimme. Beim Manne unterscheidet der Verfasser zwei, beim Weibe drei, ausnahmsweise auch vier Register und schildert den Vorgang im Kehlkopf bei der Registerbildung (S. 62). Den Männerstimmen widerrät er die Anwendung des dritten (Kopf-) Registers wegen seines weibischen Charakters. Nach Sonky erkennen die meisten Physiologen das zweite Register nicht an, weil es keinen wesentlich verschiedenen laryngoskopischen Befund ergebe (S. 69); Veränderungen seien trotz erkennbarer Unterschiede der Klangfarbe sehr schwer festzustellen, und Beobachtungen könnten nur an bereits ausgebildeten und wenig empfindlichen Kehlköpfen gemacht werden (S. 70). Die Registerübergänge fänden keineswegs bei einem ein für allemal bestimmten Tone statt; nur für die weibliche Brustimme habe als strenge Regel zu gelten, daß sie nie das f^1 nach oben überschreite. Im übrigen müsse man der Natur folgen, nicht gegen sie ankämpfen (S. 76)! Man sieht also auch hier wieder, wie wenig die naturwissenschaftliche Beobachtung zu scharf umgrenzten Regeln für künstlerische Stimmbildung führen kann. „Folge der Natur!" Das ist der Weisheit letzter Schluß auch bei einem emsigen und gründlichen Forscher wie Sonky.

In dem folgenden Kapitel über die Atmung bewegt sich der Verfasser wieder auf festerem Boden als in der heiklen Registerfrage, geht aber auch hier zu sehr auf physiologische Einzelheiten ein. Falsch ist seine Behauptung, daß bei der natürlichen unbewußten Atmung das Einatmen etwas kürzer währe als das Ausatmen (S. 95); das gerade Gegenteil ist der Fall. Die bekannten drei einfachen Atmungstypen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

verwirft Sonky und empfiehlt den „type inférieur costal-diaphragmatique“, d. h. eine Verbindung von tiefem Zwerchfell- und Flankenatem als die natürliche, von jeder gesunden Person im Zustand der Ruhe unbewußt angewendete Atmungsart (S. 104). Sie allein gäbe die Fähigkeit, langsam und gleichmäßig auszuatmen. Es könnte überflüssig scheinen, diesen natürlichsten Atmungstypus besonders zu studieren; aber dagegen sei zu bemerken: 1. daß für den Gesangston eine größere Luftmenge in den Lungen aufgespeichert werden muß als beim Sprechen; 2. daß diese Luft in den Lungen zurückgehalten werden muß; 3. daß die Atmungsmuskeln sich an diese Regulierung gewöhnen müssen (S. 121). Die Annahme verschiedener Atmung bei Frauen und Männern wird bekämpft und dem Schüler geraten, er solle nicht versuchen, übermäßig viel Luft einzuatmen, sondern die langsame Ausatmung üben (S. 139). Das sechste Kapitel behandelt die Klangfarbe der Stimme und die Resonanzverhältnisse. Nach Ansicht des Verfassers dienen die Schallräume unterhalb des Kehlkopfes nur zur Verstärkung des Tones, während die oberhalb befindlichen den Timbre beeinflussen. Kann man den Auseinandersetzungen über dunkles und helles Klanggepräge, tiefe und hohe Kehlkopfstellung im ganzen beipflichten, so erscheint die auf S. 152f. vorgenommene Einteilung in kleinere Tongruppen verschiedener Klangfarbe etwas fragwürdig und gekünstelt. Der Verfasser selbst nennt diese Unterschiede sehr gering (S. 153), und seine praktischen Vorschriften laufen schließlich auf die auch schon von Faure und Stockhausen empfohlene „mäßig tiefe Kehlkopfstellung“ hinaus; aber auch hierbei stellt er individuelle Unterschiede fest, die wiederum die Allgemeingültigkeit seiner Theorie in Frage stellen (S. 157). Die verschiedenen beweglichen Teile des Ansatzrohres werden in ihrer Tätigkeit genau beschrieben (S. 164), die Wichtigkeit der Mundform und Zungenlage wird erörtert und die lose freie Haltung des gesamten Stimmorganismus für ebenso unerläßlich wie die regelrechte Atmung erklärt. Wie bei so vielen Gesangtheoretikern finden wir auch bei Sonky einen immerwährenden Kampf zwischen genauen minutiösen Vorschriften für die Haltung der einzelnen Organe und dem allgemeinen Hinweis, daß ihre Arbeit sich unbewußt, automatisch zu vollziehen habe (vgl. besonders S. 185). Gute praktische Regeln gibt der Verfasser auf S. 188ff.: der Schüler soll nicht die Höhe speziell üben, da jeder in der Mittellage erreichte Fortschritt sich von selbst der ganzen Stimme mitteilt, er soll die Höhe nur in Passagen streifen, mehr Vokalisen als Solfeggien studieren, das gekünstelte piano vermeiden usw. Schwelltöne seien erst nach erworbener Atembeherrschung zu üben (S. 201). Die moderne Neigung, aus der Stimme ein Orchesterinstrument zu machen, bekämpft Sonky nachdrücklich und erklärt das Koloraturstudium für das beste Mittel, die Stimme widerstandsfähig und ausdauernd zu machen, gleichviel ob der Sänger Spezialist auf diesem Gebiet werden will oder nicht, ob er eine leichte oder schwere Stimme hat. Die Unterscheidung zwischen natürlichem und angelerntem Triller (S. 209) ist recht wenig glücklich, wenn sie auch eine landläufige Anschauung wiedergibt; musikalisch gibt es nur einen genauen Ganzton- oder Halbtontriller, dessen mehr oder weniger glänzende Ausführung ebenso von individueller Anlage wie von eifriger Übung abhängt. Auch daß der Triller ebenso wie das Stakkato ein Privileg der Frauenstimmen sei (S. 208 und 212), ist mit dem Hinweis auf Händel und Rossini leicht widerlegt. Die Ausführungen über Aussprache und Vortrag sind kurz und ziemlich oberflächlich. Dagegen enthalten die Schlußkapitel wieder gute praktische Ratschläge für Gesangschüler und Berufssänger, darunter den einfachen aber beherzigenswerten Satz „il faut toujours chercher la qualité et non la quantité du son“. Ernst Wolff

411. **Festschrift zum 90. Geburtstage Sr. Exzellenz des Wirklichen Geheimen Rates Rochus Freiherrn von Liliencron, Dr. theol. et phil., überreicht von Vertretern der deutschen Musikwissenschaft.** Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910. (Mk. 12.—.)

Wie vor wenigen Jahren Hugo Riemanns 60. Geburtstag durch eine Festschrift gefeiert wurde, zu der namhafte und bedeutende ehemalige Schüler dieses bekannten Musikgelehrten Beiträge aus den verschiedensten Gebieten der Musikwissenschaft geliefert hatten, so ehrte man vor kurzem auf ganz gleiche Weise Rochus von Liliencron anläßlich seines 90. Geburtstages. Nur daß dieser Jubilar nicht von Haus aus der Musik und ihrer Wissenschaft angehört, sondern namhafter Germanist und Historiker ist. Wie die Musikwissenschaft die Philologie als notwendige Hilfswissenschaft gebraucht, so umgekehrt wieder die Philologie die Musikwissenschaft. Greifen doch beide z. B. in der lebendigen, nicht nur rein literarischen Lyrik eng ineinander! In der von Hermann Kretzschmar verfaßten Widmung der vorliegenden Festschrift werden Liliencrons Verdienste um die musikalische Kunst und Wissenschaft in Kürze gebührend gewürdigt. Abgesehen davon, daß dieser selbst ein gediegener, wenn auch nicht öffentlich ausübender Pianist war und die Tonkunst auch als Novellist gepriesen hat, so hat er in seinen Schriften (Das „Deutsche Leben im Volksliede“, die „Historischen Volkslieder“ und die „Horazischen Metren“) die Beziehungen der Musik zur Geschichte und andererseits zur Schule klargelegt und „überall der Wissenschaft eine Gasse nach der lebendigen Praxis gebrochen und dieser eine neue Zukunft eröffnet“. Er ist der Geschichtschreiber und Reformator der protestantischen Liturgie und setzte das von Philipp Spitta begonnene große Werk „Denkmäler deutscher Tonkunst“ fort, von dem heute mehr als 40 Bände vorliegen. Dem vom Deutschen Kaiser angeregten „Volksliederbuch“ ließ er gleichfalls außerordentliche Förderung angedeihen. Nicht weniger als 33 Autoren haben sich nun mit selbständigen Aufsätzen und Abhandlungen an der schön ausgestatteten Festschrift beteiligt Diese Arbeiten umfassen wohl alle Gebiete der Musik und Musikwissenschaft und alle Zeiten der Musikgeschichte. Da hier ein Eingehen auf alle unmöglich ist, eine Besprechung einzelner unter ihnen aber ein einseitiges Bild geben müßte, ist es am besten, ihre Themata alle zu nennen: „Antike Musikerlegenden“ von H. Abert-Halle. „Die Turbae

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einer deutschen Matthäuspassion" von G. Adler-Wien. „Thomas Salle als Schulkantor in Itzehoe und Hamburg" von Amalie Arnheim-Berlin. „Das Glockenspiel in den Miniaturen des frühen Mittelalters" von E. Buhle-Charlottenburg. „Eine Caccia im Cinquecento" von A. Einstein-München. „Mozarts Lieder" von M. Friedländer-Berlin. „Das Cembalo im Orchester der italienischen Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts" von H. Goldschmidt-Nizza. „Monteverdi als Charakteristiker in seinen Madrigalen" von A. Heuß-Leipzig. „Fünf Briefe Spohrs an Marschner" von E. Istel-München. „Musikgeschichtliche Stichproben aus der Laienliteratur des 16. Jahrhunderts" von H. Kretzschmar-Schlachtensee. „Volkelts ästhetische Normen" von P. Moos-Ulm. „Goethe und die musikalische Akustik" von H. J. Moser-Berlin. „Ein Brief Esaias Reußners" von R. Münnich-Berlin. „J. H. Scheins Cymbalum Sionium" von A. Prüfer-Leipzig. „Basso ostinato und Basso quasi ostinato" von H. Riemann-Leipzig. „Die Beziehungen der heutigen Volksmusik zur Kunstmusik" von L. Riemann-Essen. „Kurze Betrachtungen zum deutschen Volkslied" von H. Rietsch-Prag. „Der Marienleich Heinrich Laufenbergs ‚Wilkom lobes werde'" von P. Runge-Kolmar i. E. „Lituus und Karnyx" von K. Sachs-Berlin. „Zu Beethovens Briefen" von A. Sandberger-München. „Eine Autobiographie Pietro Generalis" von L. Schiedermair-Marburg a. L. „Zur musikgeschichtlichen Bedeutung der Harsdörfferschen ‚Frauenzimmergesprächspiele'" von E. Schmitz-Starnberg. „‚Denkmäler der Tonkunst' vor 100 Jahren" von M. Schneider-Berlin. „Neue ‚Attestate' Seb. Bachs" von G. Schünemann-Berlin. „Händels deutsche Gesänge. Nach Materialien in Chrysanders Nachlaß" von M. Seiffert-Berlin. „Vilota und Nio. Zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Volksmusik" von H. Springer-Schöneberg-Berlin. „Konsonanz und Konkordanz" von K. Stumpf-Berlin. „Die Manuskripte protestantischer Kirchenmusik zu Frankfurt a. M." von K. Süß-Frankfurt a. M. „‚Ach wie ist's möglich dann' von H. v. Chézy und seine erste Melodie" von Karoline Valentin-Frankfurt a. M. „Die Proskesche Musikbibliothek in Regensburg" von K. Weinmann. „Deutsche Lieder des 15. Jahrhunderts" von J. Wolf-Berlin. „Mitteilungen zur Geschichte der Hofmusik in Celle (1685—1706) und über Arnold M. Brunckhorst" von W. Wolffheim-Grunewald-Berlin. „Die Hofweise Walters von der Vogelweide" von R. Wustmann-Dresden-Bühlau. — Die Aufsätze sind zum Teil mit kürzeren oder längeren Notenbeispielen in moderner Notenschrift oder in älteren Notierungsarten, mit Faksimile und auch Bilderbeilagen versehen. Das ganze Buch hat, seiner Bestimmung gemäß, einen streng wissenschaftlichen Charakter. Kurt Mey

412. **Otto Klauwell:** Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910. (Mk. 6.—.)

In diesem Buche haben wir es mit einer sehr bemerkenswerten Erscheinung zu tun. Klauwell unternimmt es durch Ergründung des Wesens der Programmusik und durch analytische Veranschaulichung dieser Richtung den Beweis zu liefern, daß nur die absolute, reine Tonkunst gelten dürfe, und daß die augenblicklich herrschende Blütezeit der Programmusik nur eine Episode bedeute. Um dies zu zeigen, holt er weit aus und sucht vor allem durch Klärung der Begriffe den Boden, auf dem er sich bewegt, gehörig zu erhellen. Geistvoll und einleuchtend stellt er die möglichen Beziehungen eines Programmes zur musikalischen Form fest (1. Das Programm ist auf die Form ohne Einfluß geblieben; 2. das Programm hat zu einer besonderen neuen Form geführt; 3. das Tonstück ist ohne ein Programm unlösbar) und wendet sich heftig gegen die dritte Art. Damit ist sein Standpunkt — er bezeichnet sich im Vorwort als einen grundsätzlichen Gegner der Programmusik — genau gegeben. Er kann nicht vernünftiger sein. Denn alle Musik, die nicht aus sich selbst erfreut, erhebt, ernst stimmt, beseligt, schöpferisch einwirkt und über das schattenvolle Dasein tröstet, ist Afterkunst, sie mag für den Augenblick und durch Wortsuggestion beeinflußt noch so sehr Stimmung und Gefühl auslösen. Feststellungen wie diese, daß die Hauptvertreter der Programmusik unter den Technikern und nicht unter den Erfindern zu suchen sind, daß jedes Musikwerk seine eigensten Gesetze in sich tragen müsse, sind unwiderleglich. Das absonderlichste ist, daß die bedeutendsten Programm-Musiker sich über das Wesen ihrer Kunst nicht auskennen. Was z. B. Liszt anführt, spricht auf Umwegen immer für das Gegenteil, und Wagners das Wesen der Sache streifende Ideen zeitigen nur willkürliche, verkehrte Folgerungen. Die Ausführungen über diese Dinge im Klauwellschen Buche sind ungemein interessant und für jeden Musiker und Musikliebhaber eine prächtige Lektüre. Hervorzuheben seien noch die Klarstellungen über Tonmalerei und Tonsymbolik sowie die Erläuterung der der Programmusik zu Gebote stehenden Mittel (hohe, tiefe Töne, Rhythmik, Harmonik, Dynamik, Klangfarbe und Kontrapunkt). Nicht unbemerkt bleibe, daß das Buch durch seine vortreffliche Zusammenstellung der Literatur und durch die ausführlichen, feinsinnigen Analysen als der denkbar beste Führer durch die Programmusik dienen kann. Das Hauptverdienst aber Klauwells bleibt: seine gegnerische Stellung zur malerischen und schildernden Musik und deren wissenschaftliche, von großem Fleiß und tiefer Einsicht zeugende Begründung. Arno Nadel

413. **Alfred Kalähne:** Grundzüge der mathematisch-physikalischen Akustik. Erster Teil. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig 1910.

Dies in zwei Einzelbänden erscheinende Buch bezweckt, die wichtigsten Teile der mathematisch-physikalischen Akustik auf knappem Raum möglichst einfach darzustellen. — Dabei ist auf die Anwendung der Theorie besonderer Wert gelegt und diese, wo es angeht, mit Zahlenbeispielen und Zeichnungen erläutert. Abgesehen vom 3. Kapitel über die musikalische Gliederung des Tonbereichs dürfte für Musiker das Werk nicht in Betracht kommen. Georg Capellen

414. **Johannes Biehle:** Theorie der pneumatischen Orgeltraktur und die Stellung des Spieltisches. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 1.20.)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Literatur über die Orgel begnügt sich in der Regel mit Abbildungen und Beschreibungen von konstruktiven Einzelheiten, enthält aber nur sehr wenige Resultate exakter Forschungen (wie etwa Ehrenhofer, Taschenbuch des Orgelbaurevisors, Graz 1909), auf Grund deren sich die Technik des Orgelbaues entwickeln könnte. Es fehlte offenbar an der Gelegenheit und Möglichkeit, physikalische Methoden für den Orgelbau nutzbar anzuwenden und so gewiß manchen Irrtum zu vermeiden. Insonderheit trat dies zutage in der Entwickelung der pneumatischen Traktur im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte, von deren Wirkungsart, von den klanglichen Qualitäten abgesehen, die musikalische Brauchbarkeit einer Orgel sehr wesentlich abhängt, insofern die zwischen Tastenniedergang und Tongebung bemerkbare nie ganz zu vermeidende Verzögerung aus leichtverständlichen Gründen gewisse Grenzen nicht überschreiten darf. Das Bestreben der Orgelbauer geht nun dahin, die pneumatische Traktur derart zu verbessern, daß neben dem Vorzug der leichten Spielbarkeit auch der der größtmöglichen Präzision zu finden ist. Der Natur der Sache nach waren die Orgelbauer auf das Probieren und die eigene Erfahrung angewiesen und ließen sich weniger durch wissenschaftliche Theorieen als durch gewisse Vorurteile bestimmen. So kam es, daß neben Erfolgen auch vieles Verfehlte entstand, nicht zum Besten des Rufes der Orgel, bis sich unter den vielen Systemen nur einige wenige als besonders brauchbar herausgebildet haben.

Biehles Arbeit stellt den beachtenswerten, wohl erstmalig unternommenen Versuch dar, vier Hauptvertreter der jetzt im Orgelbau üblichen pneumatischen Traktursysteme objektiv-wissenschaftlich auf ihre musikalische Brauchbarkeit hin zu vergleichen, soweit diese in einer möglichst prompten Pfeifenansprache zum Ausdruck kommt. Mittels einer sorgsam ausgearbeiteten Methode (Stimmgabelchronograph) wurden in längeren Versuchsreihen an vier Modellen im Laboratorium die Zeiten bis auf Bruchteile von Eintausendstel Sekunde genau bestimmt, die vom Beginn des Tastenniedergangs bis zur Pfeifenansprache verstrichen. Wie nicht anders zu erwarten, wurde die große Überlegenheit des elektro-pneumatischen Systems (Walcker) gegenüber den pneumatischen zahlenmäßig festgelegt, auch betreffs der letzteren interessante, zum Teil der landläufigen Ansicht zuwiderlaufende Resultate gewonnen. Die Versuchsbedingungen wurden variiert und den in der Praxis vorhandenen nachgebildet. Eine Nebenuntersuchung bestimmte eine Zeitschwelle (0,022 Sek.), unterhalb deren eine „Verzögerung" noch als unmerklich hinzustellen sei. Ohne Zweifel ist Biehles Untersuchung eine Quelle der Anregung zu weiteren Versuchen auf diesem Gebiete für alle am Orgelbau interessierten Kreise. Zur Bewertung eines Traktursystems gehört nicht weniger auch das präzise Aufhören des Tones und die Repetitionsfähigkeit. Nach dieser Seite hin wären Biehles Versuche noch zu ergänzen. Auf Einzelheiten einzugehen verbietet der Rahmen dieser Besprechung. Für die weiteren musikalischen Kreise von Interesse sind die durch Zahlen gestützten Forderungen Biehles für die Ausgestaltung und Anlage der Musikemporen in den Kirchen insbesondere betreffs der Stellung des Orgelspieltisches, für die er auch in anderen Abhandlungen bereits eingetreten ist. — Die Sprache der vorliegenden Arbeit ist klar und für jeden verständlich; ihr Studium kann daher mit gutem Gewissen empfohlen werden.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

MUSIKALIEN

415. **Ausgewählte Gesänge des Thomanerchors zu Leipzig,** herausgegeben von Gustav Schreck. 10. **Joh. H. Schein**: „Verbum caro factum est", sechsstimmig. 11. **Ludwig Senfl**: „Da Jakob nun das Kleid ansah". 12. **Ludwig Senfl**: „Ewiger Gott, aus deß' Gebot". Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partituren je Mk. 1.—, Stimmen je Mk. 0.15.)

Schrecks bekannte und verdienstvolle Sammlung ist durch drei schöne und sicher wirkungsvolle Chorwerke bereichert worden. Den Preis von den dreien möchte ich Scheins sechsstimmigem Chor erteilen, der schon den Schwung, den Glanz des Klanges und die tiefe Innerlichkeit Heinrich Schützens vorahnen läßt. Als prinzipielle Forderung muß immer wieder aufgestellt werden, daß jeder Herausgeber alter Werke deutlich mache (am besten durch ein kurzes Vorwort), wie seine Arbeit das Original verändert hat. Es gibt immer noch genug Musiker, die sich darüber in merkwürdiger Unklarheit befinden und jedes pp oder etwa die Einteilung in Chor und Halbchor womöglich als vom alten Autor herrührend ansehen. Selbst die alte Schreibweise deutscher Texte könnte ruhig bestehen bleiben. Auch darf um einer neudeutschen Form willen (ansah für ansach) ein guter alter Reim nicht zerstört werden (sach und sprach). Endlich irrt der Herausgeber in seiner Anmerkung bei „verzehren" in No. 12. „All Tag" ist Akkusativ. Die Tage verzehren heißt sie hinbringen.

416. **Ausgewählte Madrigale.** In Partitur gebracht und mit Vortragszeichen versehen von W. Barclay Squire. 46. **Carlo Gesualdo**: „Felice primavera" (1603). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 0.50.)

Die bekannte Sammlung, die uns schon so manchen verborgenen Schatz alter fröhlicher und graziöser Kunst neu geschenkt hat, ist mit dem Frühlingslied des Fürsten von Venosa um ein anmutiges Stück bereichert worden. Hier wie auch schon oben drängt sich die Frage auf, ob es nicht gut wäre, diese Partituren jeweils mit einer kurzen Einführung zu versehen. Sie müßte kurze Nachrichten über den Autor und seine Stellung im Schaffen seiner Zeit enthalten und mit ein paar Worten sagen, was der Herausgeber an Vortrags- und Tempozeichen hinzugefügt und was sonst er mit dem Urtext angefangen hat. Der Wert der Ausgaben — dieser und ähnlicher — würde damit ganz bedeutend gehoben. Auch sind die oft altertümlichen englischen und italienischen Verse nicht immer leicht zu verstehen, ein paar Winke in dieser Richtung mithin ebenfalls sehr will kommen. Die hinzugefügte deutsche Über-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

setzung ist nicht eben wertvoll. Sie spricht von Glöcklein im Tal und Waldesschweigen, wo der italienische Dichter den Po sich mit Hyazinthen und Veilchen säumen läßt.

417. **Jean Sibelius:** „Der Ursprung des Feuers". Tondichtung für Bariton, Männerchor und Orchester. op. 32. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Kleine Ausgabe Mk. 3.—.)

Aus dem großen Nationalgedicht seines finnischen Vaterlandes, Kalewala, hat der Autor die Episode von Ukko, dem Feuerbringer, dem finnischen Prometheus, für seine musikalische Nachdichtung ausgewählt. Ich weiß nicht, wie weit Sibelius dabei schon vorhandenen Nationalgesängen gefolgt ist. Daß das in gewissem Grade geschehen ist, entweder sich enger anschließend oder frei nachdichtend, ist wohl anzunehmen. Das Werk ist von eigenartigem, exotischem Reiz, der sich freilich erst bei genauerem Zusehen erschließt. Der oberflächliche Betrachter wird über das bloße Gefühl des Sonderbaren nicht hinauskommen. Der dreiteilige Rhythmus der alliterierenden achtsilbigen Verse, die von Julius Boruttau (bis auf eine mir unverständliche Stelle „fiel aus den Fingern der Armen, deren Dach die Dämpfe deckten") klar und stimmungsvoll verdeutscht sind, bedingt eine ganz besondere Art der melodischen Diktion. Die durchweg weiblichen Schlüsse, die oft in die Quinte hinabfallen, das eigentümliche psalmodierende Unisono der Männerstimmen, der starke Gegensatz zwischen der tastenden, bedrückten Finsternisstimmung des Anfanges und dem hellen, ja grellen Feuerzauber der zweiten Hälfte, endlich die fremdartige Harmonik, die sich nur selten unserer gewohnten Tonalität fügt, geben diesem interessanten Chorwerk seine ganz eigene Note.

Dr. Ernst Neufeldt

418. **Otto Vrieslander:** Gedichte von Conrad Ferdinand Meyer. Vier Bände. Verlag: Alfred Schmid Nachf., Unico Hensel, München. (Band je Mk. 3.—.)

Als ich vor Jahren Lieder Vrieslanders an dieser Stelle besprach, schrieb ich, daß er auf der Suche nach einem neuen Gesangsstil zu sein scheine. Daß dies noch heute von ihm gilt, daß er auch nicht einen Schritt weiter gekommen ist, beweisen die vorliegenden vier Hefte. Angesichts der großen Anforderungen, die sie an die Sicherheit der Ausführenden, vor allem der Singstimme stellen, muß man die bedenkliche Frage aufwerfen, ob ihr künstlerischer Inhalt dazu überhaupt im rechten Verhältnis steht. Und diese Frage stellen heißt sie verneinen. Mit dem Begriffe „Lied" haben die Gesangsstücke dieser Hefte gar nichts mehr zu tun; sie sind lediglich Klavierstücke impressionistischer Art, zu denen eine bedauernswerte Menschenstimme einige aphoristische Töne zu singen hat. Daß diese in keinerlei melodischem Zusammenhange miteinander stehen dürfen, scheint der erste Grundsatz des Vrieslander'schen Systems zu sein; wenn sein natürliches Musikempfinden ihn wirklich einmal instinktiv dazu bringt, vier oder fünf Töne in reinerer Klanglinie aneinanderzufügen, so macht die künstelnde Überlegung solchem Beginnen bald wieder ein Ende. Die Unruhe, die Nervosität sind in Permanenz erklärt. Schon das Auge wird in Verwirrung gesetzt durch die unzähligen Vorzeichen und Auflösungen, die so dick gesäet sind, daß durch sie die dem betr. Liede vorgezeichnete Tonart meist nur als eine fromme Täuschung erscheint. Es ist, als übe der Komponist ein immerwährendes harmonisches und rhythmisches Versteckspiel, das anfangs vielleicht harmlosen Leuten als gelehrt und originell imponieren mag, dem genauer Prüfenden aber rasch genug als eine Manieriertheit erscheint, hinter deren Flittergewand sich nur die Armut an musikalischer Erfindung verbirgt. Mit der Singstimme geht Vrieslander so wenig glimpflich um, daß man darüber staunen muß. Einerseits liebt er die Chromatik so heiß, daß er zu glauben scheint, Teile einer chromatischen Skala seien Melodieengebilde, und andererseits mutet er der Singstimme große Sprünge zu, die weder textlich noch musikalisch berechtigt sind. Wie oft er den Oktavensprung anwendet, ist nicht auszuzählen. Er hat offenbar kein Empfinden dafür, daß dieses Intervall melodisch überaus hart und unbeholfen wirkt, wenn es so häufig erscheint. Auch Nonen und andere weite Intervalle werden ebenso unlogisch verwendet. Dafür nur ein Beispiel: In „Liebesflämmchen" (Heft 1) fünfter Takt bei der Stelle „die Mutter mahnt mich abends" steigt die Deklamation zwischen den Worten „mich" und „abends" von cis auf die None d, während dazu doch weder die sprachliche Linie der Dichtung noch die Situation den geringsten Anhalt bietet. Durch diese ganz ungerechtfertigten weiten Intervalle erhält die musikalische Deklamation Vrieslanders geradezu etwas Schreiendes, das zu den von stiller, klangvoller Milde erfüllten Gedichten Meyers gar nicht passen will. Überhaupt bieten die vier Hefte ein deutliches Beispiel dafür, daß die Massenkomposition von Gedichten desselben Dichters ihre großen inneren Schwierigkeiten hat. Selbst ein Genie wie Hugo Wolf, der zuerst diese Gesamtvertonung von Gedichtbüchern einführte, hat die Klippen eines solchen Unternehmens spüren müssen; um wieviel mehr ein Nachahmer wie Vrieslander, dem der Born der Erfindung nur sehr spärlich fließt und der in seiner gequälten, mühsamen Kompositionsweise durchaus nicht die Eigenschaften mitbringt, die gerade die großlinigen, gedankenschweren Verse des Schweizer Dichters verlangen. Die nervösen Lyriker modernster Richtung würden der Eigenart Vrieslanders mehr zusagen. Kann man also an diesen Liedern auch nicht die ästhetische Freude haben, die man angesichts eines aus dem Vollen geschaffenen und zu einem organischen Ganzen gestalteten Kunstwerkes empfindet, so findet sich doch in den Einzelheiten manche in Klang und Rhythmik fesselnde, von einem ernsten Suchen nach künstlerischem Neuland Zeugnis ablegende Wendung. In dieser Hinsicht scheinen mir die Gesänge des zweiten Heftes am anregendsten zu sein. Hier hebe ich bei „Nun rede du" die verschiedenartige Gestaltung und intensive Steigerung der Begleitung bis zu den in sich zusammenfallenden abwärts steigenden chromatischen Skalen der linken Hand hervor; „Schwüle" ist vor allem rhythmisch interessant, ebenso „Eingelegte Ruder" „Vor der Ernte" und „Schnitterlied" kommen in der musikalischen Gestaltung dem dichterischen Vor-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

bild einigermaßen nahe. Aus Heft 3 nenne ich „Unruhige Nacht“ und „Dämmergang“ als die gelungensten Lieder. Heft 4 bringt in „Pentheus“ ein wildes Phantasiestück, das durch die Glut seiner Leidenschaft fesselt, wenn es auch im ganzen übertrieben naturalistisch gehalten ist. „Der Ritt in den Tod“ und „Hugenottenlied“ verdienen ferner hervorgehoben zu werden. Das Gesamturteil über den Inhalt der vier Hefte, die nicht weniger als 46 Einzelstücke enthalten, würde günstiger lauten können, wenn der Komponist strengere Auslese gehalten hätte. Weniger wäre mehr gewesen.

419. **Frederick Delius:** Drei Lieder, Dichtungen von Paul Verlaine. Verlag: Tischer & Jagenberg G. m. b. H., Köln a. Rh. (Komplett Mk. 3 50.).

Diese drei schlichten Gesänge verdienen eine ehrenvolle Erwähnung deswegen, weil die Musik sich in der melodischen Linie wie in Rhythmik und Harmonik aufs engste an die zarten, verträumten Dichtungen anlehnt, ja geradezu aus diesen herausgewachsen zu sein scheint. Trifft das „Regenlied“ den Ton lastender Trauer und müder Einförmigkeit ganz ausgezeichnet, so atmet „Der Himmel ruht dort überm Dach“ die betrachtende Ruhe einer schmerzlichen Stimmung, und „Mondlicht“ ist ein Kabinettstück zarter Liebeslyrik. Geschmackvollen Sängern können diese empfindungsreichen aber keineswegs empfindsamen Stücke aufrichtig empfohlen werden.

420. **Joseph Marx:** Lieder und Gesänge. Zweite Folge. No. 1—9. Schuberthaus-Verlag Wien und Leipzig. (Ohne Preisangabe.)

Diese ungekünstelten Kompositionen berühren überaus angenehm durch die darin obwaltende reiche und fließende Erfindung, die es dem Komponisten ermöglicht, den echten Liederstil beizubehalten und nicht in Absonderlichkeiten aller Art zu verfallen. Dabei weiß er jeden Text in der Gesamtstimmung sicher zu treffen und in allen wichtigen Einzelheiten durch die Begleitung sinngemäß zu schattieren. Gleich das erste Stück „Bitte“ ist ein Lied von schöner, sehnsuchtsvoller Eindringlichkeit. „Erinnerung“ schlägt in seiner ruhigen Bewegung schon stärkere Töne an, „Lied eines Mädchens“ ist von lebendigster, drängender Empfindung getragen, „Kolumbine“ atmet sogar die neuerdings so unumgängliche schwüle Stimmung, während „Der bescheidene Schäfer“ einen liebenswürdigen und anmutigen Humor offenbart. Das ganze Heft ist die künstlerische Gabe eines höchst sympathischen Talentes und um seiner schlichten, ehrlichen Art willen so mancher großspurig auftretenden und verschwenderisch ausgestatteten Neuerscheinung vorzuziehen.

421. **Joseph Marx:** „Morgengesang“ für Männerchor, Blechbläser und Orgel. Schuberthaus-Verlag, Wien und Leipzig. (Mk. 3.—.)

Ein sehr wirksames Chorlied, das, entsprechend dem altdeutschen Texte, mit ernster Feierlichkeit und wuchtiger Kraft einherschreitet, aber auch zarte Partieen von großer Schönheit enthält. Der Chorsatz ist klangvoll und gut sangbar, die instrumentale Begleitung fördert den Gesamteindruck. Gesangvereinen, die ein effektvolles, dabei aber nicht schwieriges Stück suchen, sei dieser „Morgengesang“ empfohlen. Freilich dürfte infolge der Instrumentalbegleitung ein ziemlich starker Chor erforderlich sein. F. A. Geißler

422. **Christian Sinding:** Balladen und Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 107 No. 1—4, op. 109 No. 1—4. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 1.—.)

Zwei sehr interessante Sammlungen des nordischen Künstlers liegen hier vor. Aus op. 107 hebe ich hervor No. 1, „Gotentreue“, das bekannte Gedicht von Felix Dahn. Die Ballade ist von Anfang bis Ende fesselnd wie in einem Zuge gestaltet mit rauschender Klavierbegleitung und wird einer zündenden Wirkung sicher sein. Auch No. 3, „Mahnung“, ist ein echter Sinding voll Feuer und fortreißendem Schwung. Auch in op. 109 No. 3, „Jane Grey“, und No. 4, „Jung Diethelm“, ist der Balladenton ausgezeichnet getroffen. Besonders diesem letzten Stück mit Violine ad libitum werden wir gewiß bald im Konzertsaale begegnen. Wenn man bei einem solchen Meister wie Sinding den „Merker“ spielen soll, befindet man sich wegen des Respektes vor seiner Künstlerschaft in einer etwas merkwürdigen Situation. Ich kann mich aber doch der Bemerkung nicht enthalten, daß vieles in diesen Gesängen doch gar zu sehr al Fresco gehalten ist. Man erwartet oft bei einer Wendung des Gedichtes auch in der Musik eine neu eintretende Feinheit, aber die große Linie des Komponisten geht darüber hinweg und beraubt sich dadurch selbst einer reicheren Farbengebung und größeren Abwechslung.

423. **Alexander von Fielitz:** Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 91. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Heft I und II je Mk. 2.—.)

Der Komponist ist seit Jahren in seiner Ausdrucksweise bekannt. Auch die vorliegenden Erzeugnisse seiner Muse fügen diesem Bilde keine neuen Züge hinzu. Die Lieder haben einen Musiker zum Verfasser, der geschickt zu gestalten versteht, eine dankbare melodische Linie schreibt, und dem eine einfache, leicht ausführbare Klavierbegleitung genügt, seinen Gedanken die nötige Fassung zu geben. Als besonders innig und empfindungsreich konzipiert nenne ich das erste der Lieder: „Hessendörflein“.

424. **Theodor Streicher:** Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 1.—)

Auch diese Lieder des viel gelobten Autors zeigen dasselbe Gesicht, das wir schon von ihm kennen. Überzeugend und gesund ist der Eindruck seiner Musik für mich immer, wenn er einen einfachen, volkstümlichen Ton anschlägt wie in No. 2, „Antwort“. Diesem kleinen, von Uhland stammenden, entzückend vertonten Liede wünsche ich die größte Verbreitung. Auch No. 3, „Der Nachen“, und No. 5, „Nach Sevilla“, kommen diesem Ausdrucksvermögen nahe. In komplizierteren Gebilden wie No. 1, „An Fanny“, kommt mir vieles gesucht und dem Komponisten nicht frei zugeflossen vor.

425. **Axel von Kothen:** Vier Lieder mit Klavierbegleitung. op 19. — Vier

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lieder mit Klavierbegleitung. op. 20. — Drei Lieder mit Klavierbegleitung. op. 21. — Vita rosor (schwedisch) mit Klavier. op. 18. — Sorgebudet (schwedisch) mit Klavier. op. 22. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (jedes Lied Mk. 1.20 oder Mk. 1.—.)

Ein sehr ansprechendes Talent für Liedkomposition zeigt sich in diesen Werken. Verschiedene Vertonungen sind ja auf nicht gerade vielsagende Texte verfaßt. Wo der Autor aber einem bedeutenden Vorwurf gegenübersteht, gewinnt seine Tonsprache an Tiefe und erhält eine Ausdruckskraft, die man als nicht alltäglich bezeichnen muß. Solche Beispiele sind op. 21, No. 2, „Urlicht", das auch Gustav Mahler in einer seiner Symphonieen verwendet hat, und No. 3, „Der heil'gen Kunst gehört mein Leben". Hier höre ich einen tüchtigen Künstler sprechen, der trotz aller Kühnheit seiner Konzeption sich auf ganz natürlichen Pfaden bewegt.

426. **Hans Stadler**: Zwei Lieder für eine hohe Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 1. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 1.—.)

Ein op. 1, nach dem man dem Autor wohl ein günstiges Prognostikon für die Zukunft stellen kann. Besonders von dem zweiten Liede, „Mittagszauber", geht eine zwingende Stimmung aus. Das glücklich erfundene Eingangsmotiv hätte ich gern am Schluß noch einmal ertönen gehört. Emil Thilo

427. **Wilhelm Stenhammar**: Zweites Konzert (d-moll) für Pianoforte mit Orchester. op. 23. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (Mk. 10.50.)

428. **Viteszlav Novák**: „Pan", Tondichtung in fünf Sätzen für Klavier. op. 43. Verlag: Universaledition, Wien und Leipzig. (Mk. 5.—.)

Stenhammars Ruf als Vokalkomponist und Pianist steht in seiner Heimat Schweden ziemlich fest und mag unbestritten bleiben. Das vorliegende Klavierkonzert, ein breitangelegtes Werk, leidet an einer erstaunlichen Inhaltslosigkeit: durchweg macht sich ein hohles, nicht einmal überall gutklingendes Passagenwerk breit, und nur sehr selten kommt es zu guten musikalischen Motivansätzen. Auf technische Bravour allein ein Klavierkonzert aufzubauen ist schwerlich zu billigen. Aus dem Allegrettothema wäre bei einiger Bearbeitung wohl etwas zu machen gewesen. So scheidet man von dem langatmigen Werke mit dem Gefühl der Unbefriedigtheit. — Über Nováks Tondichtung wäre jedes Wort zu viel: Noten sind genug vorhanden, Musik sucht man vergebens; mystische Vorschriften sind vorhanden („Berge", „Meer", „Wald", „Weib"), musikalischer Inhalt und musikalische Form nicht. Es genügt doch nicht zu einem musikalischen Werke, beliebige, mehr oder weniger wohlklingende Tonfolgen mit Überschriften zu versehen und dem Ganzen einen schönen Titel zu geben!

429. **August Winding**: 24 Préludes dans tous les tons. op. 26. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (Mk. 4.—.)

430. **Ignaz Friedman**: Kinderspielzeug. 2 Hefte. Verlag: Piwarski & Co., Krakau. (je Mk. 3.—.)

Windings reizvolle Präludien in allen Tonarten werden sich neben den Werken ähnlicher Art einen ehrenvollen Platz erringen, besonders in dieser von Wouters besorgten neuen und revidierten Ausgabe. Der Schüler kann gar nicht besser in das Fachwerk der einzelnen Tonarten eingeführt werden als durch solche melodische kleine Stücke edlen und vornehmen Charakters. Die Mehrzahl der 24 Stücke steht über dem Durchschnitt. — Friedmans 18 kleine Stücke sind anspruchslose Produktionen nicht ohne melodischen und rhythmischen Reiz, der bei einigen allerdings gegenüber zu aufdringlicher Charakteristik leider das Feld hat räumen müssen (vgl. z. B. No. 10 „Im dunklen Zimmer" und No. 16 „Der kleine Gelehrte"). Sehr hübsch ist die rhythmisch komplizierte No. 18 („Verzwickte Geschichte"), in der zwei Quartolen der rechten Hand in jedem Takte auf eine Quintole der linken Hand verteilt werden müssen.

Albert Leitzmann

431. **Julius Klengel**: Drei Sonatinen für Violoncell und Pianoforte. op. 47. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 2.—.)

Die Sonatinen sind für den Unterricht bestimmt. Die erste in C-dur bewegt sich ausschließlich in der ersten engen Lage, die zweite in a-moll nimmt die weite erste Lage hinzu und die dritte in G-dur hält sich in der ersten und in der vierten Lage auf. Das zu wissen, ist das wichtigste für den Lehrer, er kann danach seinen Stoff zum Unterricht aussuchen. Daß die Sonatinen in ihrer klassischen Form und der feinen melodischen Behandlung geradezu mustergültig in ihrer Art sind, wird niemand, der Julius Klengel als Komponisten und Lehrer für sein Instrument kennt, bezweifeln. So werden denn auch diese Sonatinchen mit Vergnügen und mit Nutzen vom Schüler studiert werden, und sie werden in ihrer anmutigen Form dem angehenden Kunstjünger vielleicht den Horror, den manche vor dem Worte „Sonate" haben, auf immer vertreiben.

Hugo Schlemüller

432. **Philipp Scharwenka**: Quintett für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncell. op. 118. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 9.—.)

Mit diesem für alle Instrumente recht dankbaren dreisätzigen Werk werden sich weitere Kreise gern befreunden, während die Fachmusiker an der äußerst gediegenen Satztechnik sich erlaben werden. Auch die Erfindung, die gelegentlich Brahmsschen Einfluß deutlich zeigt, nimmt durch ihre natürliche Frische für sich ein. Am höchsten ist der großzügige erste Satz zu bewerten, zu dem das liebliche Adagio gut kontrastiert. Im Finale hat die technische Arbeit entschieden den Vorzug vor dem Inhalt. Erwähnt sei schließlich noch, daß die Ausführung keine großen Schwierigkeiten macht.

433. **Marcel Labey**: Quatuor (g-moll) pour Violon, Alto, Violoncelle et Piano. Verlag: A. Durand et Fils, Paris. (10 Fr.)

Man wird sich den Namen dieses Komponisten merken müssen. Er gehört offenbar zur Gefolgschaft von Claude Debussy und Marcel Ravel, von denen er nicht bloß die hauptsächlich auf der Ganztonleiter aufgebaute Harmonik, sondern auch die Vorliebe für komplizierte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rhythmik übernommen hat. Sein Hauptvorzug ist, daß er wirklich Gedanken hat und auch mit ihnen etwas anzufangen versteht; er wird nie langweilig. Von den Zuhörern und den Interpreten verlangt er in hohem Grade geistiges Mitarbeiten. In dem großzügig angelegten ersten Satz steckt viel Pathos, aber auch eine Fülle von Melodik. Stimmungsvoll und auch durch seinen Ernst bezwingend wirkt der langsame Satz. Das frische Scherzo mit dem sehr ansprechenden Zwischensatz muß selbst denen gefallen, denen das Werk sonst zu modern gehalten ist. Das stellenweise sehr schwungvolle Finale, das eine hochinteressante Taktstudie ist, bietet erhebliche Schwierigkeiten für das Zusammenspiel. In dem G-dur Schluß der übrigen Instrumente hat die Bratsche ein e auszuhalten, das manchem unerträglich erscheinen dürfte, besonders wenn es unnötig hervorgehoben würde. Im Aufbau folgt der Komponist den Klassikern. Der Preis dieses Quartetts ist sehr niedrig, da die Partitur 92 Seiten, jede der Streichstimmen 16 umfaßt.

434. **Anton Beer-Walbrunn:** Sonate für Violine und Klavier. op. 30. Wunderhorn-Verlag, München. (Mk. 7.50.)

Beethovenschen Geist atmet diese höchst empfehlenswerte Sonate namentlich in dem sehr breit angelegten ersten Satz, der auch in bezug auf Architektonik ein Kunstwerk ersten Ranges ist. Die Themen sind äußerst plastisch wie aus Granit gemeißelt. Der zweite Teil des Werkes, der aus geistvollen Variationen besteht, verbindet diese sehr geschickt zu langsamem Satz, Scherzo und Finale. Das gewaltige kontrapunktische Können des Komponisten tritt in diesen Variationen ganz besonders hervor.

435. **Bernhard Dessau:** Suite für Violine mit Begleitung des Pianoforte. op. 51. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 7.—.)

Ein sehr ansprechendes, feinsinniges Werk, das sehr viel Anklang finden dürfte, zumal es keine großen Anforderungen an die Ausführenden stellt. Die Nachahmung des alten Stils ist ebenso gelungen wie in den bekannten Suiten von Franz Ries, denen diese Dessausche in bezug auf Vornehmheit der Ausdrucksformen und Erfindung gleichkommt. Von den vier Sätzen scheint mir das Präludium die anderen (Menuett, Sarabande und Gavotte), so gelungen sie auch sind, zu überragen; die Themen der folgenden Sätze sind darin, freilich in veränderter Form, zugrunde gelegt.

436. **Richard Kursch:** Zwei Kammertrios für zwei Violinen und Violoncell. op. 41. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Preis je Mk. 3.—.)

Bei dem entschiedenen Mangel an dem modernen Empfinden entsprechenden Streichtrios in dieser Besetzung werden diese beiden sehr hübsch gearbeiteten und melodiösen Trios den Kammermusikspielern recht willkommen sein; da sie auch ohne besondere technischen Schwierigkeiten sind, eignen sie sich auch gut zu Ensembleübungen für die heranwachsende Jugend. Das erste Trio in F-dur besteht aus vier knappen, unmittelbar aneinander sich anschließenden Sätzen, von denen das Scherzo ganz besonders gelungen und wirkungsvoll ist. Auch in dem zweiten Trio gehen die Sätze ineinander unmittelbar über, nur vertritt die letzte Variation des ungemein einfach gehaltenen Andante gleichzeitig das Finale. Der erste Satz dieses zweiten Trios ist entschieden eindrucksvoll.

437. **Gustave Samazeuilh:** Quatuor (en ré) pour instruments à archet. Verlag: A. Durand et fils, Paris. (Part. Fr. 3.50, Stimmen Fr. 10.)

Dieses bereits 1900 komponierte, aber erst 11 Jahre später veröffentlichte Quartett des vor allem als Musikschriftsteller, aber auch durch eine geistvolle Violinsonate bekannt gewordenen Franzosen sei aufs wärmste der Beachtung empfohlen. An der Spitze des Werkes steht ähnlich wie in Vincent d'Indy's Edur-Quartett der einfache Hauptgedanke, der allen vier Sätzen zugrunde liegt. Die Art und Weise, wie diesem Gedanken immer wieder neue Wendungen und Anregungen abgewonnen werden, überhaupt die ganze satztechnische Arbeit ist bewunderungswert. Nicht auf derselben Höhe steht die immerhin aber keineswegs unbedeutende Erfindungsgabe des Komponisten, der harmonisch nicht hypermodern ist und eine besonders ausgebildete rhythmische Ader hat. Die großen rhythmischen Anforderungen, die er stellt, verlangen gewiegte Ensemblespieler; in technischer Hinsicht bietet dieses Quartett keine besonderen Schwierigkeiten. Auf jeden Fall gehört es zu den interessantesten Werken dieser Gattung, die in den letzten Jahren veröffentlicht worden sind.

438. **Wilhelm Stenhammar:** Quartett. op. 25. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen. (Part. Mk. 2.—.)

Der sehr günstige Eindruck, den ich von diesem 4. Streichquartett (in a-moll) des bekannten schwedischen Komponisten kürzlich gelegentlich einer sehr gelungenen Aufführung (vgl. Band 38, S. 368) gewonnen hatte, wird durch Einblick in die jetzt gedruckt vorliegende Partitur (die Stimmen sind noch nicht erschienen) vollauf bestätigt. Die Krone des keineswegs leichten Werkes ist wohl der langsame Satz; sehr anziehend sind die fein gearbeiteten Variationen, die den Schlußsatz bilden.

439. **Christian Barnekow:** Idyllen für Streichorchester. op. 29. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen. (Part. Mk. 5.—.)

Dieses Werk des Seniors der dänischen Komponisten (geb. 1837) enthält vier Sätze in Sonatenform, die sehr geschickt gearbeitet sind und durch Teilung, ja Drittelung der einzelnen Stimmen oft aparte Klangwirkungen erzielen. Flott und mit vollkommener Überwindung der mitunter nicht zu unterschätzenden Schwierigkeiten gespielt, dürften namentlich die mittleren beiden Nummern und eine Episode des Finale gefallen. Die melodische Erfindung könnte bisweilen lebensvoller und warmblütiger sein.

440. **Rodolphe Kreutzer:** 42 Etüden für Violine, mit erläuternden Bemerkungen versehen von Jenö Hubay. Verlag: Harmonia, Budapest. (Mk. 4.—.)

Eine sorgfältig bezeichnete, vor allem für die Landsleute des Herausgebers bestimmte Ausgabe, deren Preis im Verhältnis zu den zahlreichen sehr guten deutschen Ausgaben dieser berühmten, für Geiger auch heute noch immer unentbehrlichen Etüden hoch zu nennen ist.

441. **Cyril Scott:** Sonate für Klavier und Violine. op. 59. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz. (Mk. 5.—.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In seiner Heimat gilt dieser 1879 geborene, übrigens in Deutschland herangebildete Komponist, dessen Name im neuesten Riemann fehlt, für ein Genie. Sicherlich fühlt er sich berufen, in harmonischer Hinsicht noch Reger, R. Strauß und vor allem Debussy zu übertrumpfen. Für mich birgt aber diese Sonate kaum noch Musik. Es sind darin für mich nur ganz willkürlich zusammengestellte Töne; alles erscheint mir unnatürlich und gesucht, vor allem die Takteinteilung; im ersten Satz hat jeder Takt ein anderes Metrum; ich greife folgende Takte heraus: $^5/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$, $^3/_4$, $^2/_4$, $^5/_8$, $^3/_4$, $^6/_8$, $^3/_4$, $^5/_8$, C, $^6/_8$, $^3/_4$, $^4/_4$, $^{11}/_8$. Nicht ganz so schlimm sieht es im langsamen Satz aus. Dagegen ändert sich im Finale wieder fast unaufhörlich die Takteinteilung. Am Anfang folgen aufeinander C, $^3/_4$, C, $^3/_4$, $^2/_4$, $^8/_8$, $^3/_4$, C, $^9/_8$, $^7/_8$, $^3/_4$, $^3/_2$, $^6/_8$, $^3/_4$, $^2/_4$, C, $^2/_4$, $^5/_8$. Wer Lust hat sich mit mathematischen Rechenexempeln zu beschäftigen und sein Gehör sich zu verderben, der greife zu dieser Sonate, die auch große technische Anforderungen an beide Spieler stellt. Solche Musik ist direkt eine Qual. Um sie schön zu finden, muß man alles, was bisher für musikalisch schön galt, verleugnen.

442. **Karl Heinrich David**: Trio für Klavier, Violine und Violoncell. op. 7. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig. (Mk. 6.—.)

Der Komponist dieses dreisätzigen Trios ist entschieden begabt, besitzt vor allem auch melodische Erfindungskraft, aber er ist von einem geradezu krankhaften Bestreben erfüllt, absolut originell sein zu wollen. Er gefällt sich in harmonischen Gesuchtheiten, die namentlich den langsamen Satz geradezu qualvoll machen. Den verminderten Septimenakkord scheint er zu hassen. Auch muß er seine melodischen Einfälle möglichst verrenken. Ich glaube nicht, daß der Weg, den er eingeschlagen hat, zum Ziele führt.

443. **Armande de Polignac:** Sonate (B-dur) pour Piano et Violon. Verlag: Ad. Fürstner, Berlin und Paris. (Fr. 8.—.)

Kein uninteressantes Werk, in dem übrigens auf ziemlich äußerliche Art die einzelnen Sätze miteinander in Verbindung gebracht sind, aber voller harmonischer Gesuchtheiten und auch in der Erfindung ohne die nötige Abklärung. Dabei in der Klavierstimme sehr kompliziert und schwer lesbar. An die bei den jungfranzösischen Komponisten so beliebten Parallelakkordfolgen gewöhnt man sich ja allmählich. Am ansprechendsten ist der pikante Scherzosatz.

444. **Joan Manén:** Concert pour le Violon. op. A—6. Transcription pour le Violon et Piano par Otto Neitzel. Verlag: Universal-Edition, Wien und Leipzig.

Seitdem der auch als Opernkomponist hervorgetretene spanische Geiger sich ganz ins Lager der Hypermodernen begeben hat, hat er eine mit A beginnende neue Zählung seiner Werke eingeführt. Gern möchte ich seinem Gedankenflug mehr folgen, vor allem Günstigeres über dieses Violinkonzert sagen, als ich es seinerzeit hier (Bd. 37, S. 381) ausgesprochen habe, nachdem ich das damals noch ungedruckte Werk von dem ausgezeichneten Geiger Gustav Havemann gehört hatte. Der von Otto Neitzel sehr geschickt angefertigte Klavierauszug läßt übrigens den übergroßen Orchesterapparat und dessen oft höchst geschmacklose Verwendung kaum ahnen. In der vorliegenden Form ist das an den Solisten ungemeine Anforderungen stellende Werk wohl auch etwas verkürzt worden. Das Gesangsthema des ersten Satzes, das im Finale noch einmal ausgiebige Verwendung findet, ist einer der wenigen Lichtblicke in dem Werke, das mir im übrigen noch immer verfehlt erscheint, vor allem weil es zu anspruchsvoll auftritt und die Schwäche der Erfindung hinter wüstem Lärm und gesuchten Harmonieen zu verbergen sucht.

445. **Moritz Köhler**: 30 Künstler-Etüden für Violine. op. 62. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 4.50.)

Ein ausgezeichnetes Material für die linke Hand, besonders Doppelgriff- und Intonationsstudien. Mit Nutzen wohl schon nach den Kapricen von Pierre Rode vorzunehmen. Die mannigfaltigen Kombinationen, die Köhler, der auch als Komponist schon bekannte Petersburger Geiger, in diesen Künstler-Etüden niedergelegt hat, sind bewunderungswert und müssen dafür entschädigen, daß oft gar zu wenig musikalischer Inhalt geboten wird. Aber darf man diesen überhaupt in einem Etüdenwerk verlangen? Daß dieses Verlangen erfüllt werden kann, hat unter anderem der schon genannte Rode doch wohl bewiesen.

446. **Joseph Haas**: Hornsonate. op. 29. Wunderhornverlag, München. (Mk. 6.—.)

Es ehrt den jungen Verlag, daß er eine nur für einen sehr beschränkten Kreis berechnete Sonate herausgebracht hat, noch mehr aber den Komponisten, daß er an diese Arbeit gegangen ist, deren Titel natürlich Sonate für Horn und Klavier lauten müßte. Sie bedeutet einen wesentlichen Fortschritt in bezug auf Abgeklärtheit gegenüber der wohl drei Jahre früher erschienenen Violinsonate, in der dieser Regerschüler seinen Lehrer in mancher Hinsicht wohl noch zu übertrumpfen suchte. Die Krone dieser Hornsonate bildet der hochpoetische, melodische langsame Satz. Im ersten fesselt namentlich das zweite Thema. Der feine Humor des Schlußrondos ist dem Charakter des Horns recht angepaßt. An Kammermusik-Abenden, an denen Brahms' sogenanntes Horntrio zur Aufführung gelangt, versäume man nicht, diese Sonate aufs Programm mitzusetzen.

447. **Jos. Karbulka:** Concerto pour le Violon avec accompagnement de Piano à l'usage des Professeurs. op. 33. Verlag: Steingräber, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Trotz der Beschränkung im wesentlichen auf die ersten sechs Lagen und der Bestimmung für Unterrichtszwecke auch in rein musikalischer Hinsicht wertvoll. Das Hauptthema des ersten Satzes würde auch in einem richtigen Violinkonzert sich gar nicht übel ausnehmen. Voller Anmut und poetisch ist der langsame Satz. Das schwungvolle Finale bringt einige nicht alltägliche rhythmische Wendungen. Daß der Komponist, der jugendlichen Spielern recht nützliche technische Aufgaben sehr geschickt stellt, mitunter an Spohr, wohl auch an Pierre Rode anknüpft, zeugt von seiner gediegenen Richtung.

Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

MELBOURNE: Es klingt kaum glaublich und ist doch wahr, daß hier jedes Jahr die Pantomime beinahe drei Monate lang das Repertoire unserer Bühnen vollständig und ausschließlich beherrscht und mit ihrem blühenden Unsinn Hunderte von vollen Häusern bringt. Diese Pantomimen bestehen immer aus derselben Sauce von unbeschreiblich trivialer Musik, Ballets, mehr oder weniger faulen Witzen und Couplets, sowie Arrangements von lebenden Bildern, Beleuchtungs- und sonstigen maschinellen Effekten. Ob diese Sauce über „Cinderella", „Jack und Jill" oder — wie diesmal — „Aladin mit der Wunderlampe" ausgegossen ist, macht durchaus keinen Unterschied. Der Effekt in künstlerischer Hinsicht ist immer gleich Null. Wenn diese Vorstellungen in der Tat für das Amüsement von Kindern berechnet wären, könnte man sie verstehen und verzeihen. Aber das ist nicht der Fall — dazu sind sie viel zu sehr mit Eindeutigkeiten gepfeffert. Die Märchen sind in der unglaublichsten Weise verstümmelt und ihres wahren Charmes beraubt, um als Vorwand für alles Mögliche und Unmögliche zu dienen, was sich auf die Bühne bringen läßt Das Auge kommt allerdings auf seine Rechnung: hunderte von schönen Mädchen in herrlichen Kostümen — wahre Linien- und Farbensymphonieen. Aber das Ohr wird sträflich mißhandelt. Allerdings steht Australien nicht vereinsamt da mit der Maxime, von der Bühne alles fernzuhalten, was geistige Mitarbeit vom Zuschauer verlangt; es liegt im englischen Volkscharakter. Der mißglückte Versuch, ein Repertoiretheater in London zu schaffen, hat es ja soeben wieder bewiesen. Nachdem „Aladin" es zu ungefähr 300 Vorstellungen gebracht hatte, löste ihn „A country Girl" ab, eine sogenannte komische Oper, in Wirklichkeit aber nur eine sehr verwässerte Kopie von „Dorf und Stadt" mit der uninteressantesten musikalischen Begleitung, die man sich vorstellen kann. Dann wurde es ein bißchen besser. Die „Girls of Gothenberg" (Libretto Geo Großsmith und E Bermann, Musik von Ivan Caryll und Lionel Monkton), gaben Reginald Roberts Gelegenheit, in Otto Prince of Saxe-Hildesheim eine sehr amüsante Skizze von dem zu schaffen, was die Engländer sich unter einem hohen deutschen Offizier vorstellen. Zu nennen sind ferner Florence Young und Fanny Dango. Die Musik ist anregend und graziös, mehrere Gesangsnummern sind wienerisch einschmeichelnd. Oskar Straus' „Walzertraum" erschien nach obigen Kunstgenüssen als eine wahre Erholung. Das Hauptverdienst hatten Florence Young, Reginald Roberts, Fanny Dango, Florence Vic. Wollen Sie glauben, daß die „Dollarprinzessin" keinen großen Erfolg hatte, weil sie „zu ernst" war? Allerdings war die Darstellung mehr als mittelmäßig, besonders von seiten der Damen. Das einzige wirkliche Kunstereignis der Saison bedeutete „Madame Butterfly". Das Werk wurde durch eine englische Opern-Gesellschaft zur Darstellung gebracht. Wir hörten in der Titelrolle drei verschiedene Primadonnen: Amy Castles, Bel Sorel und Maria Pampari; die erstere die beste Sängerin, die beiden andern hervorragend durch Erscheinung und Spiel. Rosina Buckman war eine sympathische „Suzuki", Arthur Crane ein glaubwürdiger amerikanischer Konsul. Nur „Pinkerton" paßte nicht in das Ensemble. Signor Hazon verdient höchstes Lob für die Leistungen, zu denen er sein Orchester anzufeuern verstand. Nur wer die ungeheuren Schwierigkeiten kennt, mit denen hier jeder Dirigent zu kämpfen hat, der ernste Musik hervorragend produzieren will, kann würdigen, was er mit durchaus ungenügenden Mitteln erreicht hat. Max Rudolf

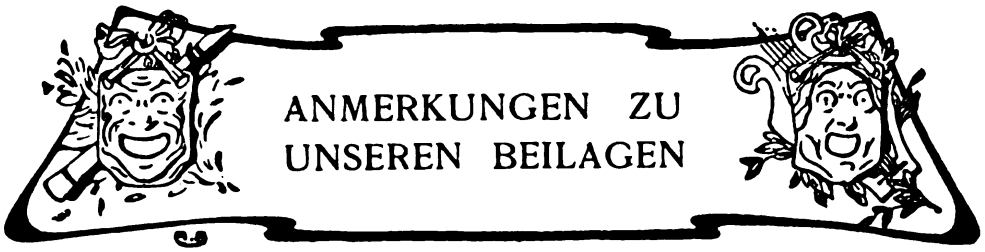
MÜNCHEN: Über den Münchner sommerlichen Festspielen schwebte ein Unstern. Mottls Tod kündete Unheil Man hatte sich in den letzten Jahren allzu sehr auf den allmächtigen Hofoperndirektor und sein Improvisationsgenie verlassen, statt ernsthaft und gediegen zu arbeiten; man hatte alles auf die Schultern des einzigen, allzu sehr ehrgeizigen Mannes gelegt, statt einen oder zwei Vertreter heranzuziehen, die im gegebenen Moment hätten in die Bresche springen können. Das rächte sich nun bitter: eine Verwirrung herrschte, wie sie noch kaum zuvor hier gesehen ward, und dazu traten die Unbilden einer zu Beginn der Festspiele unerträglichen Hitze, während deren man proben und (nur weil das einmal so von Bayreuth her üblich ist) zur heißesten Zeit, um 4 Uhr nachmittags, spielen sollte. So wurde die Nervosität immer größer, und das rasch hergestellte System von Gastspieldirigenten war nicht gerade geeignet, sie zu vermindern. Für den „Tristan" waren zu fünf Aufführungen nicht weniger als vier Dirigenten (Lohse, Brecher, Strauß und Fischer) aufgeboten worden, von denen jeder einzige natürlich ein wohl gerütteltes Maß von Proben verlangte, um seine Auffassung des Werkes durchzusetzen, und um die Verwirrung vollzumachen, wurde zwischen beiden von Strauß geleiteten „Tristan"-Aufführungen noch die von Fischer dirigierte eingeschoben, so daß die Mitwirkenden ganz konfus gemacht wurden. Kein größerer Unterschied als zwischen der „Tristan"-Aufführung unter Strauß und einer solchen unter Fischer läßt sich denken: bei Strauß kapriziöseste Subjektivität, die alles Wagnerische vertreibt, um es als Vorstufe zu des zweiten Richard Werken erscheinen zu lassen (nicht „Tristan und Isolde", sondern „Tristan und Elektra" war es, meinte ein loser Spötter), — bei Fischer wirklich stilvolle, echte und ehrliche Arbeit auf dem Boden des Meisters, dem Fischer sein Bestes, Persönliches verdankt. Überhaupt — unser alter Franz Fischer, den man schon zu den altersschwachen Pensionisten zu zählen gewohnt war, welche prächtige Überraschung bot er mit seinem großzügigen, ja — wer hätte das dem etwas allzu bequem gewordenen Dirigenten noch zugetraut — höchst temperamentvollen „Tristan"! Das war eine echte und rechte Festaufführung, deren sich Bayreuth selbst nicht hätte zu schämen brauchen, und ich weiß außer Hans Richter keinen einzigen lebenden Dirigenten, der gerade dieses Werk dem trefflichen Manne nachdirigieren könnte. Über die „Tristan"-Aufführungen Lohses und Brechers kann ich nicht aus eigener Anschauung berichten, doch wird mir übereinstimmend versichert, daß beide Dirigenten mit

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ihren Leistungen wenig Gegenliebe fanden, so vortrefflich auch mancher Einzelzug gelungen sein mochte. Aber die Aufführung vom 25. August kann München getrost in sein goldenes Buch eintragen, und so seien denn — auf Einzelleistungen einzugehen ist hier nicht der Ort — mit einem kräftigen Gesamtlob bedacht die Damen Weidt (Isolde) und Cahier (Brangäne), sowie die Herren Urlus (Tristan), Bender (Marke), van Rooy (Kurwenal), Globerger (Melot) und Wolf (Matrose), von denen jeder einzelne seinen Platz vollendet ausfüllte. Nicht zu vergessen ist auch die Regie Prof. W. Wirks, dessen eigenartige szenische Gestaltung des „Tristan" eine eigene Abhandlung verdiente. — In weitem Abstand von dieser „Tristan"-Aufführung standen die beiden „Ring"-Zyklen unter Lohse. Ich konnte nur den zweiten hören, doch wird mir versichert, daß dieser weitaus besser als der erste Zyklus war. Der dritte (unter Fischer) steht noch aus, wenn diese Zeilen in Druck gehen. Lohse ist gewiß ein ausgezeichneter Kapellmeister, der das Technische seines Faches gediegen beherrscht, und man muß ihm zugute halten, daß er eine der allerschwierigsten Aufgaben, die Übernahme eines ihm völlig fremden Apparates mit ganz besonderen akustischen Verhältnissen, zu bewältigen hatte. Aber immerhin muß gesagt werden, daß seine Leistung im allgemeinen Großzügigkeit und Temperament vermissen ließ und nicht selten in eine Dehnung des Zeitmaßes verfiel, die selbst den an Mottlsche Tempi gewohnten Münchnern schließlich unerträglich wurde. So bleibt denn — von wenigen gelungenen Einzelheiten abgesehen — nicht allzuviel Lobenswertes übrig, und wenn der alte Franz Fischer seine gute Woche hat, wird er auch mit dem „Ring" Sieger über alle seine Nebenbuhler bleiben. Aus der langen Reihe der Mitwirkenden seien die Herren Feinhals (Wotan), Zador (Alberich), Knote (Siegmund), Kraus (Siegfried), Kuhn (Mime), Gillmann (Fafner), Brodersen (Gunther) und Bender (Hagen) besonders hervorgehoben, von denen aber diesmal Kraus' Siegfried am wenigsten zu befriedigen vermochte. Aus der Zahl der Damen ragten mit einzigartigen Leistungen hervor: Frau Walker (Brünnhilde) und Frau Schumann-Heink (Erda und Waltraute), denen sich in gemessenem Abstand eine dritte Amerikanerin, Frl. Fay, als Sieglinde und Gutrune anreihen konnte. Fuchs' Regie und Kleins Dekorationen zeigten eine Reihe von Verbesserungen, ohne die schwierigsten Probleme restlos lösen zu können. Nicht gut scheint mir die Neuerung, sowohl im „Rheingold" wie am Schluß der „Götterdämmerung" die Burg Walhall den Blicken zu verbergen, was auch den Wagnerschen Vorschriften direkt zuwiderläuft. — Von den „Meistersingern" hörte ich die zweite, von Röhr geleitete Vorstellung; eine dritte unter Fischer steht noch aus. Röhr ist ein ausgezeichneter, speziell in italienischen und französischen Opern bewährter Kapellmeister, den man schon früher zur Leitung Wagnerscher Werke hätte berufen sollen. Daß er nun plötzlich stilvolle „Meistersinger"-Aufführungen dirigieren werde können, durfte man kaum erwarten, aber immerhin kam eine Aufführung zustande, die sich in Ehren sehen lassen konnte. Van Rooy als Sachs bot eine unübertreffliche Meisterleistung, der sich Geis (Beckmesser), Knote (Walther), Bender (Pogner), Kuhn (David) und Frau Schumann-Heink (Magdalene) würdig anreihten. Weniger befriedigen konnte Frl. Ulbrig (Evchen), die der Partie nach der poetischen und musikalischen Seite hin viel schuldig blieb. Anton Fuchs' Regie hätte den Volksszenen auf der Festwiese etwas mehr Leben verleihen dürfen. — Über die Mozart-Festspiele, zu denen die Vertreter auswärtiger Blätter wegen des knappen Raumes im „Residenztheater" prinzipiell keine Plätze erhalten, kann ich nicht aus eigener Anschauung berichten. Sie brachten „Figaro", „Cosi fan tutte" und „Entführung" unter Strauß, „Titus" unter Röhr und „Don Giovanni" und „Bastien" unter Cortolezis. Am meisten Interesse erregten natürlich die Straußschen Direktionen.

Dr. Edgar Istel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wie wir im vorigen Heft ankündigten, wollten wir dem Schluß des Altmannschen Aufsatzes noch einige Dvořák-Bilder beigeben. Durch die liebenswürdige Unterstützung von Dvořák's Schwiegersohn, Herrn Josef Suk, dem wir auch an dieser Stelle für seine freundlichen Bemühungen unseren verbindlichsten Dank aussprechen, sind wir in der glücklichen Lage, den gesamten reichhaltigen Illustrationsteil des vorliegenden Heftes, des letzten des zehnten Jahrgangs, dem böhmischen Meister widmen und unsere Sammlung von Dvořák-Bildern um manches interessante und seltene Stück vermehren zu können. Wir beginnen mit einem Porträt nach einer Aufnahme vom Jahre 1894. Das folgende vom Jahre 1891, in dem der Tonsetzer von der Universität Cambridge zum Doctor musicae promoviert wurde, bezeichnen seine Familienangehörigen als bestgelungene photographische Aufnahme; auch dem Meister selbst war dieses Bild das liebste. Das Porträt vom Jahre 1868 ist aus dem Grunde interessant, weil es die älteste überhaupt existierende Photographie Dvořáks darstellt. Daran schließt sich als letztes Porträt Dvořák auf dem Totenbett.

Von Wohnstätten des Künstlers bieten wir sein Geburtshaus in Mühlhausen in Böhmen, wo er am 8. September 1841 das Licht der Welt erblickte, ferner seine Sommerwohnung in Vysokà bei Přibram, Dvořáks Lieblingsaufenthalt, von dem in dem Briefwechsel mit Simrock so oft die Rede ist. Hier lebte er „besser wie Bismarck in Varzin" und hier entstanden eine Reihe seiner hervorragendsten Schöpfungen.

Als Proben von Dvořák's Notenschrift legen wir vor: eine Polka für Pianoforte, seine älteste bekannte und erhaltene Komposition (aus dem Jahre 1860) und ein Albumblatt vom Jahre 1891.

Die Musikbeilagen gehören zu der anregenden Studie Hugo Riemanns „John Playford's Division Violin und Michel Farinelli's Folies d'Espagne". Geiger und Geigerinnen werden gern zu diesen Erstlingen gereifter Violinkunst greifen, von denen insbesondere Baltzers Variationen einen wertvollen Vorläufer der Bachschen Violinwerke darstellen.

Zum Schluß dedizieren wir unseren Lesern das Exlibris zum 40. Quartalsband.

Dieses Heft enthält außerdem den Quartalstitel zum 40. Band, sowie das Verzeichnis der Kunstbeilagen des 10. Jahrgangs. Das Namen- und Sachregister des letzten Quartals wird dem 2. Oktoberheft beigegeben werden.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

An unsere Leser

Als wir vor zehn Jahren die Frage nach dem Stil des Buchschmucks der MUSIK uns vorlegten, war es geboten, dem um die Jahrhundertwende herrschenden Geschmack Rechnung zu tragen und auf die Ausstattung jene Prinzipien anzuwenden, die damals bestimmend waren. Inzwischen hat der Charakter des Buchzierats mancherlei Wandlungen durchgemacht. Wenn wir ihnen bis heute kein Gehör schenkten, so geschah dies nur deshalb, um in den glatten Lauf des ersten Dezenniums keine störenden Änderungen hineinzutragen. Heute aber, wo im Leben unseres Organs ein äußerlich greifbarer Abschnitt eingetreten ist, werden wir zu der Frage gedrängt, ob die bisherige Ausstattung unseren Lesern noch weiter gezeigt werden dürfe. Wir würden uns auf einen überwundenen Standpunkt stellen, wollten wir einem veralteten Prinzip noch weiter Gefolgschaft leisten, und da wir unmöglich die MUSIK in den Geleisen laufen lassen können, die wir für unsere ausgedehnten Buchverlagsunternehmungen längst verlassen haben, so bedarf es keiner weiteren Begründung, daß wir auch auf diese Zeitschrift die heutigen Bestrebungen ausdehnen. Unsere Leser werden jedenfalls die Tendenzen des jetzt maßgebenden Buchschmucks verfolgt haben und nicht erstaunt sein, wenn sie unser Organ vom XI. Jahrgang ab in einem neuen Gewand sehen werden. Aber nicht nur das Kleid erfährt eine Neuerung und Besserung, auch die typographische Gestaltung des Inneren müssen wir den Fordernissen einer neuen Buchästhetik anpassen. Sie mag, da sie auf äußere Reize verzichtet, weniger bunt erscheinen, bietet dafür aber den Vorzug eines reinen Stils und eines einheitlichen Satzbildes. Nicht Sparsamkeitsgründe sind es, die eine neue äußere und innere Einkleidung erheischen — durch solche Mittel haben wir unsern Leserkreis noch nie abgeschreckt —, sondern einzig die Forderung, uns dem Geschmack unseres Zeitalters nicht zu verschließen. Daß Ziele, Art und Leitung der MUSIK, die sie lebensstark und für die musikalische Welt zu einer nicht mehr wegzudenkenden Notwendigkeit gemacht haben, daß das Format, der Umfang und der Preis keine Änderung erfahren, sei zur Beruhigung aller derjenigen noch eigens betont, die wie wir den Wunsch haben, die Gleichheit in der Kette unserer Bände nicht durch äußere Unterscheidung gefährdet zu sehen. So bleibt uns zum Schluß nur noch die Bitte um recht pünktliche Erneuerung des Abonnements zum XI. Jahrgang, den ein Franz Liszt-Heft verheißungsvoll einleitet.

Schuster & Loeffler, Berlin W 57

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN DES ZEHNTEN JAHRGANGS (1910—1911)

Notenbeilagen:

Gustav Mahler, „Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald", Lied für eine Singstimme und Klavier.

Joseph Marx, „Hat dich die Liebe berührt?" (Paul Heyse) für eine Singstimme und Klavier.

Hugo Riemann, Musikbeilagen zu dem Aufsatz: John Playford's „Division Violin" und Michel Farinelli's „Folies d'Espagne".

Autographen in Faksimile:

Daniel François Esprit Auber, Brief.

Ludwig van Beethoven, Beurkundung der Geburt Beethovens.
— Tagebuchaufzeichnung vom Jahre 1817 oder 1818.
— Titel des Quartetts in F dur op. 135.
— Die Briefe an die Unsterbliche Geliebte vom 6., 7. und 8. Juli 1801.
— Zwei Seiten aus dem Streichquintett op. 29.
— Fünf Seiten aus dem Konversationsheft D 10 vom Februar 1823.

Antonin Dvořák, Die älteste bekannte und erhaltene Komposition aus dem Jahre 1860.
— Neujahrsbrief an Fritz Simrock vom 1. Januar 1884.
— Erste Seite der Originalpartitur des Violinkonzerts op. 53.
— Albumblatt aus dem Jahre 1891.

Friedrich der Große, Autograph eines Solos aus einem Flötenkonzert.

Georg Friedrich Händel, Larghetto aus der A-dur Violinsonate.
— Letzte Seite der Partitur des „Messias".

Gustav Mahler, Brief an den Herausgeber der „Musik".
— Korrekturseite aus der Zweiten Symphonie.

Heinrich Marschner, Zwei Seiten aus dem Reisetagebuch.

Gioacchino Rossini, Brief an den Buchhändler Semprucci in Pesaro.

Giuseppe Verdi, Albumblatt.

Richard Wagner, Textseite aus der Jugendtragödie „Leubald".
— „Rheingold"-Gedicht.
— Erste Seite der „Rheingold"-Instrumentationsskizze.
— Letzte Seite der „Rheingold"-Instrumentationsskizze.
— Ursprünglicher Titel der Vertonung der Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonk.
— Erster Entwurf zum „Lohengrin" (1846).

Kunst:

Fra Angelico, Musizierende Engel (6 Blatt).

J. T. Blažek, Vitězslav Novák (Lithographie).

Ettore Cadorini, Modell der Richard Wagner-Gedenktafel am Palazzo Vendramin in Venedig.

Canneel, Beethoven als Kind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hugo Cauer, Lilli Lehmann (Büste).
— Ludwig Wüllner (Büste).
Martin Engelke, Carl Grammann.
Fritz Erler, Gustav Mahler (Radierung).
Josef Floßmann, Ludwig van Beethoven (Relief).
V. Foerster, Antonin Dvořák (Aquarell).
Friedrich Geselschap, Die Geburt Beethovens.
Theodor von Gosen, Max Reger (Büste).
Anton Graff, König Friedrich Wilhelm II. von Preußen.
Jean-Baptiste Greuze, W. A. Mozart.
Hammann, Joh. Seb. Bach.
Thomas Hudson, Georg Friedrich Händel.
Ickert, Franz Benda.
Jean-Baptiste Isabey, André Ernest Modeste Grétry.
Ludwig Jahn, Richard Wagner (Büste).
Franz Klein, Ludwig van Beethoven (Büste).
Max Klinger, Richard Wagner (Büste).
Robert Krausse, Sgraffito-Gemälde am Hause Wahnfried in Bayreuth.
Alexandre Laforêt, Verdi-Denkmal in Triest.
Franz von Lenbach, Richard Wagner.
J. Lonsdale, Muzio Clementi.
Maurin, Johann Ladislaus Dussek.
Adolph Menzel, Friedrich der Große.
Jean van Munsterhjelm, Jean Sibelius (Büste).
Gustave Ricard, Ferdinand Hiller.
Auguste Rodin, Gustav Mahler (Büste, 2 Blatt).
Moriz von Schwind, Die Hochzeit des Figaro (3 Blatt).
Martin Tejček, Ludwig van Beethoven (Lithographie).
Unbekannte Meister, Claudio Monteverdi.
— W. A. Mozart.
C. Willich, Richard Wagner.

Porträts:

Adolphe Adam nach einer Zeichnung von Cäcilie Brandt.
Daniel François Esprit Auber.
Vincenzo Bellini nach einer Bleistiftzeichnung.
Wilhelm Berger.
Enrico Bossi.
Julius Buths.
Barbarina Campanini.
Angelica Catalani nach einem Stich von Bollinger.
Domenico Cimarosa nach einem Stich von Wachsmann.
Ludwig Deppe.
Jean Duport im Alter von 80 Jahren. Zeichnung nach der Natur von Norblin.
Antonin Dvořák nach der ältesten photographischen Aufnahme (1868). Mit Namenszug.
— nach einer Aufnahme vom Jahre 1891.
— nach einer Aufnahme vom Jahre 1894.
— auf dem Totenbett.
Gregor Fitelberg.
Josef Gänsbacher.
Cornelius Gurlitt.
Franz Xaver Haberl.
Mieczyslaw Karlowicz.
Karl Klindworth (zwei Aufnahmen).
Peter Erasmus Lange-Müller.
Rochus Frhr. v. Liliencron.
Pater Lohelius.
Gustav Mahler nach drei Aufnahmen der letzten Jahre.
— Naturaufnahme 1910.
— letzte Naturaufnahme.
Gertrud Elisabeth Mara-Schmeling nach einem Stich von Auguste Hüssener.
Angelo Neumann.
Albert Niemann als Tristan.
Wilma Norman-Neruda.
Siegmund Noskowski.
Alexander Petschnikoff.
Heinrich Porges.
Johann Joachim Quantz nach einem Stich von Schleuen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ludwig Rellstab nach einem Stich von A. Weger.
Gioacchino Rossini im Kostüm der Französischen Akademie.
Ludomir Rozycki.
Edmund Singer.
Julius Stern.
Johan Svendsen.
Karl Szymanowski.
Wilhelm Taubert.
Ambroise Thomas.
Richard Wagner nach einer Photographie Wien 1862.
— und Cosima Wagner.
— im Familienkreis.

Karikaturen und Schattenrisse:

Willi Bithorn, Wagner und Liszt.
— Richard Wagner als Dirigent.
Hans Boehler, Gustav Mahler als Dirigent.
Otto Boehler, Gustav Mahler als Dirigent.
Jaques Callot, Sechs groteske Musikanten.
Honoré Daumier, Trinklied.
Alexandre Décamps, Affenduett.
Gustave Doré, Die Überwältigten.
— Die Hingerissenen.
— Die Heldensänger.
Gustav Gaul, Wagner bei der Probe zum „Tristan" in Berlin.
Oscar Garvens, Gustav Mahler.
Francisco de Goya, Bravissimo.
William Hogarth, Die Chorsänger.
Traviès de Villers, Das intime Ständchen.

Verschiedenes:

Bayreuth 1911:
Die Bayreuther Neuinszenierung der „Meistersinger" 1911 (2 Blatt).
Ludwig van Beethoven:
Die nach dem Leben abgeformte Gesichtsmaske Beethovens von Franz Klein (1812).
Beethovens Wohnhaus (Das Schlößchen) in Hetzendorf bei Wien. Nach einer Radierung von L. Gruner.
Beethovens Wohnhaus (Das Pasqualatische Haus) auf der Mölkerbastei in Wien. Nach einer Radierung von L. Gruner.
Beethovens Grabmal auf dem Ortsfriedhof von Währing bei Wien.
Einladung vom Jahre 1835 zur liturgisch-gottesdienstlichen Aufführung der Missa Solemnis von Beethoven im Dom zu Preßburg.
Beethoven-Gedenktafel im Dom zu Preßburg.
Berlin als Musikstadt:
Das Kgl. Opernhaus in Berlin (etwa 1770).
Das Berliner Kgl. Opernhaus mit der steinernen Brücke (1773).
Das Berliner Kgl. Opernhaus mit der hölzernen Brücke (1773).
Das alte Kgl. Schauspielhaus in Berlin.
Das alte Nationaltheater auf dem Gensdarmenmarkt in Berlin.
Das Krollsche Theater in Berlin.
Das ehemalige Königstädtische Theater in Berlin.
Die Singakademie in Berlin.
Antonin Dvořák, Geburtshaus in Mühlhausen in Böhmen.
— Sommerwohnung in Vysoka bei Přibram.
Das neue Stadttheater in Freiburg i. B.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Friedrich der Große:

Ein Artikel Friedrichs des Großen in der Spenerschen Zeitung gegen den Ballotmeister Poitier.

Die neue Stadthalle in Görlitz:

Außenansicht; Podium mit Orgel im Konzertsaal; Blick in den Konzertsaal.

Georg Friedrich Händel:

Aufstellung des Orchesters zur Berliner Erstaufführung von Händels „Messias". Nach einer Zeichnung von Joh. Adam Hiller.

Gustav Mahler:

Totenmaske. Von Carl Moll.

Das neue Stadttheater in Posen:

Außenansicht; Zuschauerraum mit dem Blick nach dem Proszenium.

Gioacchino Rossini:

Das Geburtshaus Rossini's in Pesaro.

Vorderansicht des Liceo Rossini in Pesaro.

Sala del Templetto mit den Manuskripten und Reliquien Rossini's im Liceo Rossini in Pesaro.

Marmorsaal im Liceo Rossini in Pesaro.

Ambroise Thomas:

Denkmal von Ambroise Thomas in Paris.

Richard Wagner:

Theaterzettel der Uraufführung des „Lohengrin".

Theaterzettel der Uraufführung der „Meistersinger".

Landhaus Tribschen, vom See aus gesehen.

Titelblatt der großen Autobiographie Richard Wagners.

Die erste Seite der großen Autobiographie Richard Wagners.

Villa Wahnfried in Bayreuth.

Festkonzert zur Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses unter Wagners Leitung am 22. Mai 1872.

Die Totenmaske und die rechte Hand Richard Wagners.

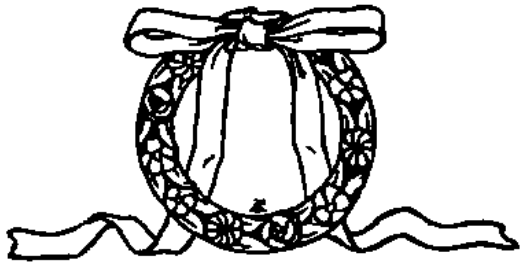
Die Gräber von Wagners Mutter und Wagners Schwester Rosalie auf dem Johannis-Friedhof in Leipzig in ihrem gegenwärtigen Zustand.

Hugo Wolf:

Gedenktafel in Unterach am Attersee.

Die Zoppoter Waldoper 1911:

Liebesszene aus dem zweiten Akt von Thuilles „Lobetanz"; Szene aus dem dritten Akt von Thuilles „Lobetanz".



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

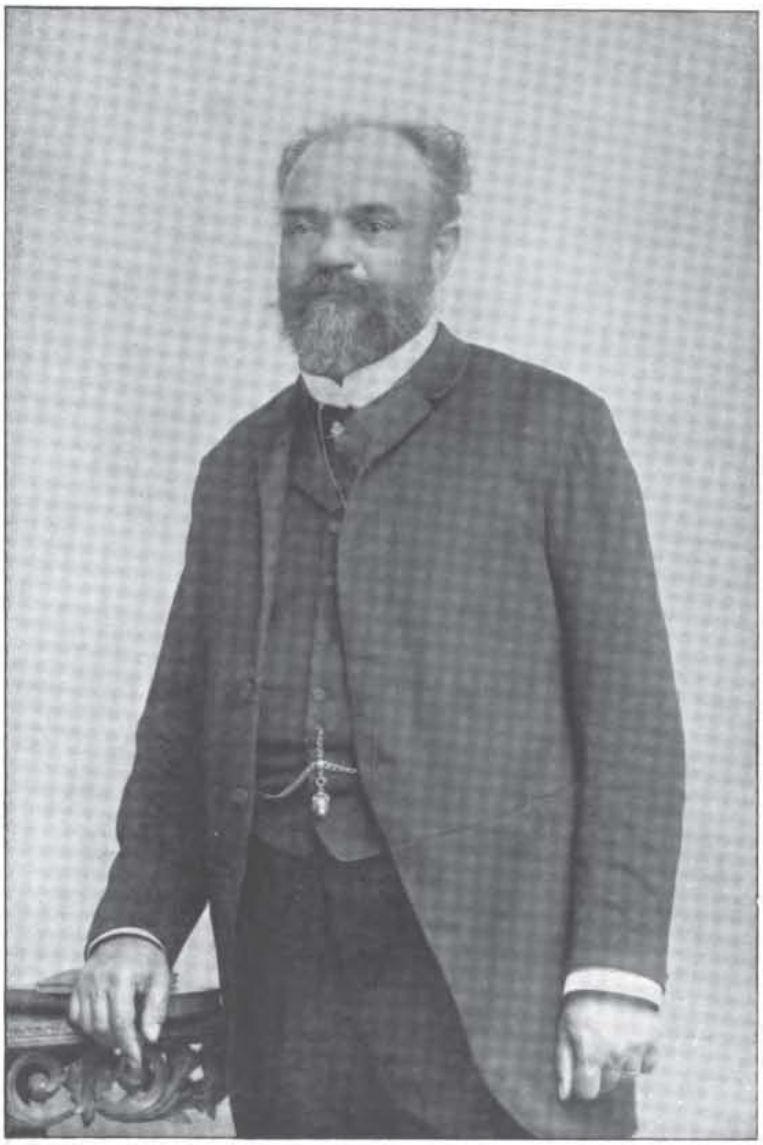


Jan Vavruska phot.

X. 24

ANTONIN DVOŘÁK
Nach einer Photographie vom Jahre 1894

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



J. Thomas, Prag, phot.

ANTONIN DVOŘÁK
Nach einer Photographie vom Jahre 1891

X. 24

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Antonin Leop. Dvořák
1868 28/1

ANTONIN DVOŘÁK
Nach der ältesten photographischen Aufnahme (1868)

X. 24

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Jos. Mulac, Prag, phot.

X. 24

ANTONIN DVOŘÁK AUF DEM TOTENBETT

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

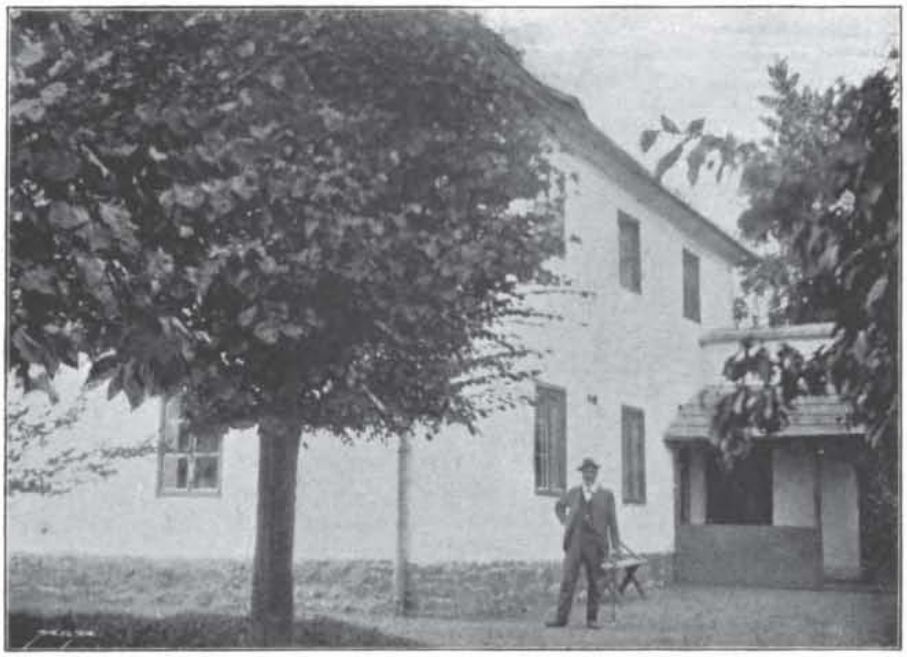


DAS GEBURTSHAUS ANTONIN DVOŘÁKS
IN MÜHLHAUSEN IN BÖHMEN

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANTONIN DVOŘÁKS SOMMERWOHNUNG
IN VYSOKÁ BEI PŘÍBRAM

X. 24

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

X.'24

DIE ÄLTESTE BEKANNTE UND ERHALTENE KOMPOSITION
ANTONIN DVOŘÁKS AUS DEM JAHRE 1860



V Praze me 2 dubna 1891. Antonín Dvořák



X. 24

ALBUMBLATT VON ANTONIN DVOŘÁK

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

JOHN PLAYFORD'S „DIVISION VIOLIN“ und MICHEL FARINELLI'S „FOLIES D'ESPAGNE“

von HUGO RIEMANN

I. Folie Despagne

(MS. Z der Schloßkirche zu Sondershausen)

Premier Couplet (Largo)



2e C.



3e C. (Poco andante)



4e C.



5e C. (Allegretto)



6e C.



7e C. (Più allegro)



8e C. (Vivace)



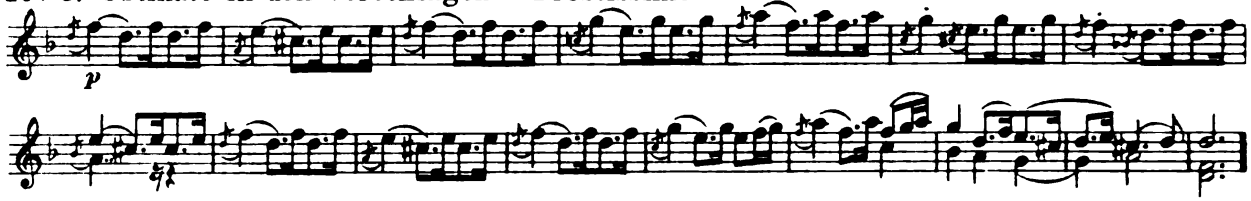
9e C. (Presto)



NB. Dieser Takt fehlt für die 2a volta.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

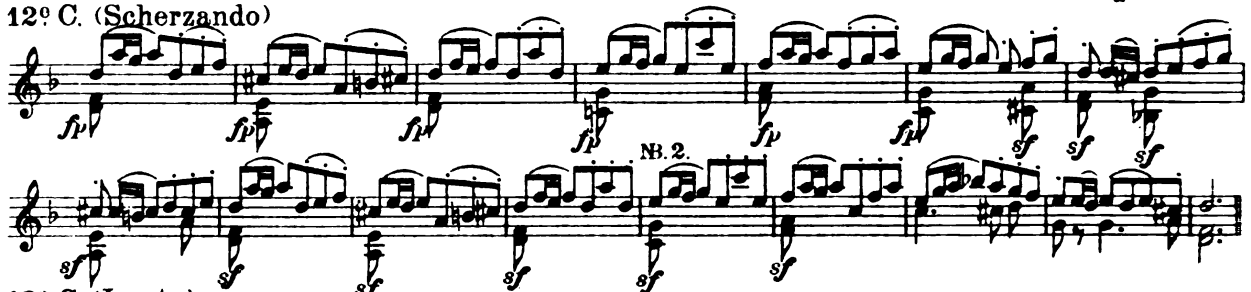
10e C. (Ostinato in den Vorschlägen) (Prestissimo)



11e C. (Ostinato über die Melodie gelegt) (Meno mosso)



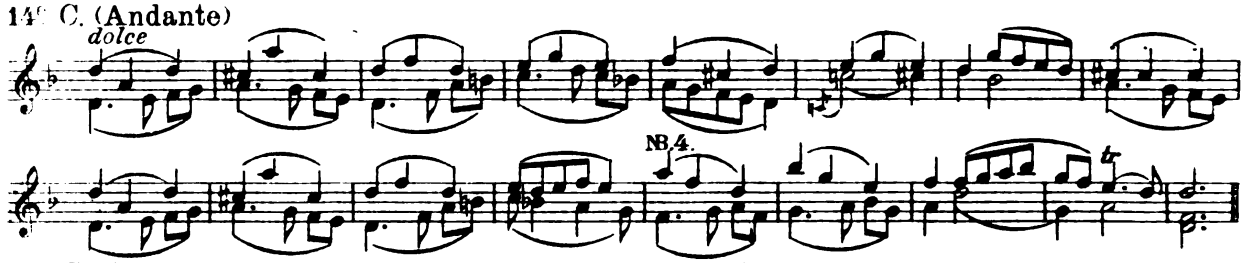
12e C. (Scherzando)



13e C. (Lento)



14e C. (Andante)



15e C. (Allegro)



16e C. (Presto)



NB.2. Original.



NB.3. Dieser Takt fehlt.

NB.4. Dieser Takt fehlt.

NB.5. Original.



Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

II. Faronell's Division on a Ground

J. Playford's Division Violin c. 1680 No 5



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

6.



7. (vgl. I. 9.)



8



9.



10.



11. (vgl. 5.)



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

III. Senior Thomas Balshar a Germain

Division on a Ground „John come kiss me now"

J. Playfords Division Violin (c. 1680) №12.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



EXLIBRIS
für den 4. Quartalsband des X. Jahrgangs
Band 40 der MUSIK

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

GENERAL LIBRARY
UNIV. OF MICH.
OCT 18 1911



DIE MUSIK

F. A.

10. JAHR HEFT 24

Zweites Septemberheft

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Steinway & Sons

New-York — London
Hamburg

Fabrik: Schanzenstraße 20—24 ** **Magazin:** Jungfernstieg 34.

Flügel und Pianinos

Über 140000 im Gebrauch.

Hoflieferanten

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.
Sr. Majestät des Schah von Persien.
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Sr. Majestät des Königs Albert von Belgien.
Sr. Majestät des Königs von Italien.
Sr. Majestät des Königs von Spanien.
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.
Sr. Majestät des Königs von Schweden.
Sr. Majestät dem König von Portugal.
Sr. Majestät des Sultans der Türkei.
Ihrer Majestät der Königin von Norwegen.
Ihrer Kgl. Hoheit der Prinzessin von Wales.

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgendeiner der hervorragenden Eigenschaften nahe. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters.

Eugen d'Albert.

Meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit sind unbegrenzt.

Teresa Carreño.

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere hat keine Grenzen.

I. J. Paderewski.

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, daß Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muß.

Sofie Menter.

Endlich kann ich meinen herrlichen Steinway genießen. Wie ist doch das Instrument edel und schön. Wir schwelgen in Tönen. Ich habe eine so große innige Herzensfreude an dem Flügel.

Ernestine Schumann-Heink.

Kurzum: Die Steinway-Flügel und -Pianinos sind für mich der Gipfelpunkt der modernen Instrumente.

Prof. **Max Reger.**

Ich spiele „Steinway", weil ich es für das Beste halte.

Josef Hofmann.

...ägazin u. Detailverkauf in Berlin W 9, Köthenerstr. 6 (gegenüber Voßstr.).

... - Rußland: Jul. Heinr. Zimmermann, St. Pete... ...ga.

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Volksausgabe Breitkopf & Härtel

Nr. 3510–3517

CHRISTIAN SINDING

Op. 107

Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier

Nr. 1.	Gotentreue	1 M.
Nr. 2.	Heinrich von Toggenburg	1 M.
Nr. 3.	Mahnung	1 M.
Nr. 4.	O, verzweifle nicht am Glücke	1 M.

Op. 109

Vier Balladen und Lieder für eine Singstimme mit Klavier

Nr. 1.	Sühne	1 M.
Nr. 2.	Kirschenballade	1 M.
Nr. 3.	Jane Grey	1 M.
Nr. 4.	Jung Diethelm (mit Violine ad lib.)	1 M.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

EDITION PETERS.

Moderne Orchester-Werke

°° Für Gedenkfeiern °°

Mottl

Nr. 2901a **Gluck-Mottl**: Ballett-Suite I.
„ 2901b **Gluck-Mottl**: Ballett-Suite II.
Nr. 3011 **Grétry-Mottl**: Ballett-Suite.
„ 3034 **Lully-Mottl**: Ballett-Suite.
Nr. 2966 **Rameau-Mottl**: Ballett-Suite.
Preis jeder Suite: Partitur ℳ 6.—, Quintett à Stimme ℳ —.90, Bläser ℳ 7.50

Bach-Mottl: Sechstes Brandenburgisches Konzert.
„ 3182 Partitur ℳ 4.50, Soli à St. ℳ —.90, Begleitung à St. ℳ —.60, Cembalo ℳ 2.—

Händel-Mottl: Concerto grosso C dur.
„ 3238 Partitur ℳ 4,50, Quintett à Stimme ℳ —.90, Bläser ℳ 6.—

Rameau-Mottl: Konzert G moll.
„ 3237 Partitur ℳ 6.—, Quintett à Stimme ℳ —.90, Bläser ℳ 7.50

Mahler

Fünfte Symphonie.
„ 3082 Partitur ℳ 15.—, Orchesterstimmen . . . . . Preis nach Übereinkunft.

Svendsen

Op. 14 Norwegischer Künstler-Karneval.
„ 3167 Partitur ℳ 4.50, Quintett à Stimme ℳ — 60, Bläser ℳ 8.10

Werke von Reger

Op. 101 Violinkonzert A dur.
Nr. 3113 Partitur . . . . . Mk. 12.—
Orchesterstimmen . . . . . Preis nach Übereinkunft
„ 3112 Ausgabe mit Klavier . . . . . „ 6.—
Aufführungen fanden statt in Berlin (viermal von vier verschiedenen Künstlern), Stuttgart, Lübeck, Jena, Basel, Hamburg, Heidelberg, Leipzig, Darmstadt, Bonn, Pyrmont usw.

Op. 108 Symphonischer Prolog.
„ 3216 Partitur . . . . . „ 20.—
Orchesterstimmen . . . . . Preis nach Übereinkunft
„ 3217 Ausgabe für Klavier zu vier Händen . . . . . „ 3.—
Einführung von Herman Roth . . . . . „ —.30
Das Werk wurde aufgeführt in Berlin (dreimal), Leipzig, Heidelberg, Stuttgart, Frankfurt, Köln, München, Jena, Breslau, London usw., im ganzen mehr als 20 Aufführungen.

Op. 106 Der 100. Psalm für Chor, Orchester und Orgel.
„ 3219 Partitur (deutsch, englisch) . . . . . „ 12.—
Orchesterstimmen . . . . . „ 75.—
„ 3218 Klavier-Auszug (deutsch, englisch) . . . . . „ 4.50
Chorstimmen . . . . . à „ —.80
Der Erfolg dieses Chorwerkes ist ein außerordentlicher; obwohl erst im Oktober 1909 erschienen, erlebte der Psalm bereits 21 Aufführungen und außerdem begeistert aufgenommene Doppelaufführungen in Heidelberg, Jena und Darmstadt.

Soeben erschien:

Grieg

Op. 56[a] Huldigungsmarsch für großes Orchester
„ 2696 Partitur ℳ 3.—, Quintett à Stimme ℳ —.60, Bläser ℳ 4.50

Moszkowski

Op. 85 Prélude et Fugue für Streichorchester
„ 3312 Partitur ℳ 3.—, Quintett à Stimme ℳ —.60

Ausführliches Verzeichnis sämtlicher September-Neuigkeiten gratis durch jede Musikalien-Handlung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Universal-Edition

! Neu erschienene moderne Kompositionen auf dem Gebiete der Violinliteratur !

JOAN MANÉN

der berühmte spanische Violinmeister („der Erbe Sarasates")

op. (A)-2 **Introduktion, Andante und Variationen (über ein Thema von Tartini)**
U.-E. Nr. 3127 Ausgabe für Violine und Klavier (Karl Weigl) . . M. 5 —

op. (A)-6 **Violinkonzert E-moll**
U.-E. No. 3128 Ausgabe für Violine und Klavier (O. Neitzel) . . M. 7.50

Diese beiden, für den Konzertvortrag vorzüglich geeigneten in vornehmem Stil gehaltenen Werke wurden bereits von Manén und anderen hervorragenden Künstlern mit großem Erfolge gespielt u. erzielten überaus anerkennende Kritiken.

Josef B. Foerster

U.-E. Nr. 2655 op. 10 **Sonate H-moll** für Violine und Klavier . . . . . M. 5 —

Riccardo Pick-Mangiagalli

U.-E. Nr. 2650 **Sonate** für Violine und Klavier . . . . . M. 5 —

Richard Stöhr

U.-E. Nr. 3281 op. 27 **Sonate G-dur** für Violine und Klavier . . . . . M. 5 —

Bruno Walter

U.-E. Nr. 2598 **Sonate A-dur** für Violine und Klavier . . . . . M. 5 —

Diese modernen Violinsonaten wurden in der letzten Saison mit außerordentlichem Erfolge aufgeführt.

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung!

Universal-Edition A.-G., Leipzig-Wien

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In meinem Verlage erschien:

Ferrucio Benvenuto BUSONI

Op. 15. **Zwei Lieder aus den hebräischen Melodien von Lord Byron** 1.25
1. Ich sah die Träne. 2. An Babylons Wassern.

Op. 16. **Sechs Etüden für Klavier (Johannes Brahms** gewidmet) . . . . . 3.—

Daraus einzeln:

No. 3 und No. 5 (Fuge-Etüde) . . . . . à 1.25

Op. 17. **Etüde en Forme de Variations** 1.75

ALBERT GUTMANN, WIEN, PARIS und LONDON

Verlags-Expedition: WIEN, k. k. Hofopernhaus und LEIPZIG, Friedrich Hofmeister.

Anton Dvořák's
Musikalischer Nachlaß:

a) **für Orchester:** **Symphonie** Es-dur
Symphonie D-moll
Tragische Ouverture
Rhapsodie
Suite (nach op. 98)

b) **für Klavier:** 2 Stücke: Berceuse und Scherzando

c) **für Streichquartett:** 2 Walzer No. 1 und 4 aus op. 54 (mit Contrabaß ad lib.)

d) **für Gesang:** „Frisch vom Herd." Lied aus der Dichtung: „Der Schmied von Leschetin" für eine Singstimme mit Klavier

Sämtliche Werke liegen Mitte September fertig vor

N. Simrock, G.m.b.H., Berlin

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzert-Bureau EMIL GUTMANN

Telegramm-Adr.: Konzertgutmann

MÜNCHEN, Theatinerstraße 38

Fernsprech-Anschluß: 2215

Alleinvertretungen:

Tilly Cahnbley-Hinken

Allenstein (II. Ostpreußisches Sängerfest, 2.—3. Juli 1911).

Allensteiner Zeitung: „—Ein klarer, glockenreiner Sopran mit einer entzückenden Höhe. Ihr Pianissimo ist wie ein süßer Hauch. Die Koloraturen waren von äußerster Sauberkeit. Der Vortrag fiel auf durch seine Gefühlswärme — — Stürmischer Beifall dankte der bewunderungswürdigen Künstlerin, deren glänzende Leistung in ganz besonderem Maße dazu beigetragen hatten, den Erfolg des Tages zu erhöhen."

Königsberger Hartungsche Zeitung: „Eine bessere Partnerin als Frau Cahnbley-Hinken konnte man sich für den Chor kaum wünschen. Mit ihrer Sirenenstimme zwang sie die gesamte Hörerschar in ihren Bann und ihre Gesangsvorträge gehörten zu den schönsten Momenten des Festes."

Deutsche Sängerbundeszeitung: „Die ausgezeichnete Künstlerin gehört zu den Allerbesten — Nobles Empfinden, einschmeichelnde Stimme — die Begeisterung der Zuhörerschaft war ganz am Platze".

Arrigo Serato

Berliner Lokalanzeiger: „Ohne Wenn und Aber kann man sich an der Art und Weise erfreuen, wie der Geiger Arrigo Serato musiziert . . . Daß er sein feuriges Temperament nicht um des vermeintlichen Stiles willen unterdrückt, schadet den Alten so wenig wie den Jungen".

Münchener Neueste Nachrichten: „Alles sehr ernst angelegt, wohldurchdacht, musikalisch, voll Temperament und Seele — entzückt als Geiger durch seine hervorragenden violinistischen Qualitäten".

Daily Telegraph (London): „ — höchste technische Qualitäten — ein Geiger, der viele aufwiegt".

Cella della Vrancea

Konzert-Pianistin

Großer Preis des Pariser Konservatoriums

Berliner Tageblatt: „Was sie anfaßt, gewinnt unter ihren Händen Leben. Man merkt sofort, daß ein echtes Musiktalent am Werke ist. Das Unerlernbare besitzt sie."

Hamburger Nachrichten: „Es gibt wohl kaum eine Schwierigkeit, die Frl. Vrancea nicht spielend bewältigt . . . gar nichts Effekthascherisches . . . Eine selten begabte Pianistin".

Hannoverscher Courier: „Eine der seltenen Gelegenheiten, in denen das Wort ‚Genie' ganz und voll am Platze ist."

Engagementsanträge für die genannten Künstler **ausschließlich** an

Konzertbureau EMIL GUTMANN
MÜNCHEN, Theatinerstraße 38

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verlag von N. Simrock G.m.b.H., Berlin

VERZEICHNIS
der Original-Kompositionen von
ANTON DVOŘÁK

(Die früheren Werke siehe Heft 23)

Op. 79. Der 149. Psalm für Chor und Orchester
Op. 80. Streichquartett No. 4, E-dur
Op. 81. Klavierquintett A-dur
Op. 82. Vier Lieder („Laßt mich allein" usw.)
Op. 83. Liebeslieder mit Klavier
Op. 85. Poetische Stimmungsbilder für Klavier, in drei Heften
Op. 87. Klavierquartett, Es-dur
Op. 90. Dumky, Klaviertrio
Op. 91. In der Natur, Ouvertüre für großes Orchester
Op. 92. Karneval, Ouvertüre für großes Orchester
Op. 93. Othello, Ouvertüre für großes Orchester
Op. 94. Rondo für Violoncell und Orchester
Op. 95. Symphonie No. 5, E-moll „Aus der neuen Welt" f. gr. Orch.
Op. 96. Streichquartett, F-dur
Op. 97. Streichquintett, Es-dur
Op. 98. Suite für Klavier
Op. 99. Biblische Lieder, zwei Hefte
Op. 100. Sonatine für Violine und Klavier
Op. 101. Humoresken für Klavier, in zwei Heften
Op. 103. Te Deum für Soli, Chor und Orchester
Op. 104. Violoncellkonzert
Op. 105. Streichquartett, Es-dur
Op. 106. Streichquartett, G-dur
Op. 107. Der Wassermann, Symph. Dichtung für großes Orchester
Op. 108. Die Mittagshexe, Symph. Dichtung für großes Orchester
Op. 109. Das goldene Spinnrad. Symph. Dichtung für großes Orchester
Op. 110. Die Waldtaube, Symph. Dichtung für großes Orchester
Op. 111. Heldenlied, Symph. Dichtung für großes Orchester
„Der Bauer ein Schelm," Komische Oper in zwei Akten
„Der Dickschädel," Komische Oper in einem Akt
Slavische Tänze (op. 46 und 72) für Klavier vierhändig, in vier Heften
Waldesruh, Adagio für Violoncell und Orchester
Nachgelassene Werke (siehe besondere Anzeige)

:: Ausführliche Verzeichnisse stehen zu Diensten ::

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Werke von ANTONÍN DVOŘÁK

DIE GEISTERBRAUT

Op. 69

BALLADE von K. J. ERBEN

(Deutsch bearbeitet von K. J. MÜLLER)

für Soli, gemischten Chor und großes Orchester

Partitur	M. 63.—
Orchesterstimmen	M. 48.—
Klavierauszug mit deutschem und böhmischem Text	M. 6.—
Chorstimmen mit deutschem Text, jede	M. 1.50

DIE HEILIGE LUDMILA

ORATORIUM

Op. 71

nach Worten von

JAROSLAV VRCHLICKÝ

für Soli, Chor und großes Orchester

Partitur	M. 80.—
Orchesterstimmen	M. 78.—
Klavierauszug mit deutschem und böhmischem Text	M. 8.—
Chorstimmen mit deutschem und böhmischem Text, jede	M. 2.—

HYMNUS

Op. 30

Aus dem Gedichte „Die Erben des weißen Berges" von

VITĚGSLAV HÁLEK

(Deutsch bearbeitet von JOSEF RĚHÁK)

für gemischten Chor und großes Orchester

Partitur	M. 21.—
Orchesterstimmen	M. 14.—
Klavierauszug mit deutschem und böhmischem Text	M. 3.—

MESSE in D

Op. 86

für Soli, gemischten Chor und Orchester

Partitur (nur leihweise)	
Orchesterstimmen	M. 17.50
Klavierauszug mit lateinischem Text	M. 1.50

REQUIEM

Op. 89

für Soli, gemischten Chor und Orchester

Partitur	M. 63.—
Orchesterstimmen	M. 48.—
Klavierauszug mit lateinischem Text	M. 5.—
Chorstimmen, jede	M. 1.50

SINFONIE No. 4 in G-dur

op. 88

für großes Orchester

Partitur	M. 30.—
Orchesterstimmen	M. 32.—
Für Pianoforte zu zwei Händen (S. Karg-Elert)	M. 6.—
Für Pianoforte zu vier Händen (vom Komponisten)	M. 10.50
Daraus einzeln:	
Allegro grazioso für Violine und Piano	M. 2.—

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung oder direkt von den Verlegern

London: Novello & Company, Limited

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Moderne Kammermusik-Werke

Violine und Klavier

	n. M.
Andreae, V. Op. 4. Sonate (D-dur)	5.—
Barns, E. Sonate No. 4 (g-moll)	5.—
Bowen, York. Suite (d-moll)	5.—
Esposito, M. Op. 32. Sonate (G-dur)	4.—
Goldmark, C. Op. 11. Suite (E-dur)	5.—
Jensen, G. Op. 3. Suite (D-dur)	4.—
— Op. 25. Suite No. 3 (a-moll)	2.50
Moór, E. Op. 21. Zweite Sonate	4.—
Reger, Max. Op. 1. Sonate (d-moll)	5.—
— Op. 3. Zweite Sonate (D-dur)	5.—
Scott, Cyril. Op. 59. Sonate	5.—
Sinding, Chr. Op. 96. Sonate (g-moll)	5.—
Stojowski, S. Op. 13. Sonate (G-dur)	3.—
Strauß, O. Op. 33. Sonate (a-moll)	4.—

Viola und Klavier

Bowen, York. Sonate (c-moll)	5.—

Violoncello und Klavier

Dohnányi, E. von. Op. 8. Sonate (B-dur)	5.—
Montrichard, A. de. Sonate (d-moll)	5.—
Reger, Max. Op. 5. Sonate (f-moll)	5.—
Scharwenka, X. Op. 46. Sonate (g-moll)	4.—
Stojowsky, S. Op. 18. Sonate (A-dur)	3.—
Tovey, D. Fr. Op. 4. Sonate (F-dur)	5.—

Trios für Klavier, Violine und Cello

Andreae, V. Op. 1. Trio (f-moll)	6.—
Bastard, W. Op. 3. Trio (g-moll)	6.—
Caetani, R. Op. 5. Trio (D-dur)	5.—
Foote, A. Op. 5. Trio (c-moll)	5.—
Reger, Max. Op. 2. Trio (h-moll)	5.—
Rübner, C. Op. 9. Trio (g-moll)	5.—
Tovey, D. Fr. Op. 1. Trio (h-moll)	6.—
— Op. 8. Trio (c-moll)	4.—
Wüllner, F. Op. 9. Trio (D-dur)	5.—

Trio für Klavier, Klarinette und Horn

	n. M.
Tovey, D. Fr. Op. 8. Trio (c-moll)	4.—

Quartette für Klavier, Violine, Alto und Cello

Hummel, F. Op. 19. Quartett	6.—

Quartette für 2 Violinen Alto und Cello

Caetini, R. Op. 1. Quartett (D-dur) Partitur	2.—
Stimmen	6.—
— Op. 12. Quartett (f-moll) Partitur	2.—
Stimmen	6.—
Rimsky-Korsakow, N. Op. 12. Erstes Quartett (F-dur) Partitur	2.—
Stimmen	6.—
Sgambati, G. Op. 17. Quartett (cis-moll) Partitur	2.—
Stimmen	6.—

Quintette für Klavier, 2 Violinen, Alto und Cello

Caetani, R. Op. 4. Quintett (fis-moll)	6.—
Sgambati, G. Op. 4. Erstes Quintett (f-moll)	12.—
— Op. 5. Zweites Quintett (B-dur)	15.—
Widor, Ch. M. Op. 68. Quintett (D-dur)	8.—

Sextett

Köhler, B. Sextett (As-dur) für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Celli Partitur	2.—
Stimmen	6.—

Septett

Steinbach, Fritz. Septett (A-dur) für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn, Violine, Alto und Cello	12.—

Durch jede Musikalienhandlung zur Ansicht zu beziehen

B. SCHOTT'S SÖHNE :: MAINZ

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE OPERN

Eugen d'Albert: „Die verschenkte Frau“ wird in der kommenden Spielzeit am Hamburger Stadttheater zur Uraufführung gelangen.

Ferruccio Busoni: „Die Brautwahl“. Die vor kurzem beendete phantastische Oper wird gleichfalls in Hamburg zum erstenmal in Szene gehen.

OPERNREPERTOIRE

Bayreuth: Wie nunmehr feststeht, werden auch im nächsten Sommer Festspiele stattfinden.

Berlin: Von Neuheiten verheißt das Königliche Opernhaus vorläufig den „Rosenkavalier“ von Richard Strauß, den „Traum“ von Mraczek und das Ballet „Der Corsar“ von Adam. Neueinstudierungen: „Der Ring des Nibelungen“, „Euryanthe“, „Othello“ (Verdi).

Lübeck: An neuen Opern verspricht die am 16. September beginnende Spielzeit: Richard Strauß: „Der Rosenkavalier“, Humperdinck: „Königskinder“, Puccini: „Tosca“, Tschaikowsky: „Eugen Onegin“, Smetana: „Die verkaufte Braut“, d'Albert: „Flauto Solo“, Mozart: „Bastien und Bastienne“, Pergolesi: „Serva Padrona“. Als Gäste sind verpflichtet: Heinrich Knote, Walter Soomer, Jacques Urlus, Carl Erb, Margarete Matzenauer, Eva von der Osten und Sigrid Arnoldson. — In der Zeit vom 1. bis 15. Mai 1912 werden Mai-Festspiele unter Mitwirkung hervorragender Gäste veranstaltet werden.

KONZERTE

Aix-les-bains: Kapellmeister José Lassalle brachte in einem Symphoniekonzert Gustav Mahlers Vierte Symphonie zur Aufführung. Das Werk erzielte einen starken Erfolg.

Berlin Die Symphoniekonzerte der Königlichen Kapelle unter Leitung von Richard Strauß stellen u. a. in Aussicht: Beethoven (sechs Symphonieen und einige Ouvertüren), Mozart (g-moll Symphonie), Haydn (Symphonie), Händel (Concerto grosso), Bach (Viertes Brandenburgisches Konzert), Strauß (Sinfonia domestica), v. Hausegger (Symphonie mit Chor), Liszt (Dante-Symphonie), Wagner (Kaisermarsch), Mahler (Dritte Symphonie), E. E. Taubert (Serenade).

Berliner Trio. Moritz Mayer-Mahr (Klavier), Bernhard Dessau (Violine) und Heinrich Grünfeld (Cello) haben sich zu einem Trio vereinigt, das bereits im kommenden Winter in Deutschland und im Ausland konzertieren wird.

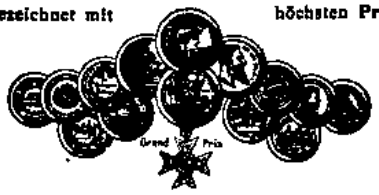
Charlottenburg: Hier ist ein Verein gegründet worden, der Bendasche Chor- und Orchesterverein (Dirigent: Hans Benda), der sich das Studium von geistlichen und weltlichen Chorwerken klassischer und moderner Tonsetzer zur Aufgabe stellt.

Dortmund: Im kommenden Winter wird Georg Hüttner mit dem Philharmonischen Orchester alle drei Symphonieen des schwedischen Komponisten Franz Berwald zur Aufführung bringen.

Hoflieferant Gegr. 1889.

Erste Harmoniumfabrik in Deutschland nach Saugwindsystem.

Ausgezeichnet mit höchsten Preisen.



Th. Mannborg

Hof-Harmonium-Fabrik.



Harmoniums von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken in höchster Vollendung

Großer Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

G. Schwechten

Begr. 1853. Hof-Pianofortefabrikant Begr. 1853

Berlin SW 68, Kochstraße 60, 61, 62.

Flügel ▫ Pianos

Miniaturflügel:

1,56 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuß. Silberne Staatsmedaille.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verlag von Ries & Erler in Berlin W 15

Neue Lieder

für eine Singstimme mit Pianoforte

	Mk.
Behm, Eduard. Op. 41. Vier Lieder.	
No. 1. Ich weiß	1.20
No. 2. Tag meines Lebens . .	1.20
No. 3. Stürb ich in deinem Arm	1.20
No. 4. Stimme der Sehnsucht	1.50
Buchal, Hermann. Sieben Lieder (No. 1. Verwehter Klang. No. 2. Wie ich sterben möchte. No. 3. Ruf des Schicksals. No. 4. Schwerer Traum. No. 5. Der Dichter. No. 6. An die Nacht. No. 7. Gebet.)	3.50
Schröder, Edmund. Op. 3. Drei Lieder . . . . . (No. 1. Auf der Heide. No. 2. Bei der Mühle. No. 3. Weiße Rosen.)	1.50
Schumann, Georg. Op. 53. Zwei Gesänge.	
No. 1. Die Orgel	1.50
No. 2. Auferstehung	1.50
Sweet, Reginald Lindsey. Op. 7. Sechs ernste Lieder.	
No. 1. Warum sind denn die Rosen so blaß	1.—
No. 2. Zum Polterabend . . .	1.—
No. 3. Ich hab' euch im besten Juli verlassen	1.—
No. 4. Die blauen Veilchen der Äugelein	1.—
No. 5. In meiner Brust, da sitzt ein Weh	1.—
No. 6. Ja, du bist elend, und ich grolle nicht	1.—

Eisenach: Für das am 23. und 24. September stattfindende Bachfest der Neuen Bachgesellschaft liegt das Programm jetzt vor. Es bedenkt neben selten gehörten Werken Johann Sebastian Bachs auch Werke seiner Vorgänger, wie Johann Christoph Bach, eines Onkels Sebastians (1642—1703), Johannes Eccard (1553—1611), Johann Hermann Schein (1586—1630), Hans Leo Haßler (1564—1612) und Arcangelo Corelli (1653—1713). Die Leitung der drei Konzerte liegt in den Händen Hermann Kretzschmars und Georg Schumanns. Prospekte und Programme versendet die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, Nürnbergerstraße 36.

Leipzig: Die Philharmonischen Konzerte (Hans Winderstein) kündigen als Erstaufführungen an: Bleyle (Violinkonzert), Pfitzner (Vorspiel aus der „Rose vom Liebesgarten"), Delius (Eine Messe des Lebens).

Lübeck: Das Programm der acht Symphoniekonzerte (Leitung Wilhelm Furtwängler) umfaßt an Novitäten: Liszts Dante-Symphonie, Debussy's „Prélude à l'après-midi d'un faune", Beer-Walbrunns E-dur Symphonie, Hugo Wolfs „Feuerreiter" und „Morgenhymne" und Bruchstücke aus Pfitzners „Der arme Heinrich". Als Solisten sind verpflichtet: Carl Friedberg, Clara Senius-Erler, Teresa Carreño, Julia Culp, Hermann Weil und Carl Flesch.

Osnabrück: Unser Musikverein hat auch für die Konzertsaison 1911/12 wiederum fünf größere Konzerte und zwei Kammermusik-Abende vorgesehen. Das 1. Konzert ist dem Andenken Liszts (100. Geburtstag) gewidmet und wird außer der Vierten Symphonie von Beethoven nur Werke von Liszt bringen, bei denen auch Josef Pembaur seine Mitwirkung zugesagt hat. Erhöhtes Interesse werden der erste Kammermusik-Abend und das 2. Konzert beanspruchen, da beide zu einem zweitägigen Reger-Fest vereinigt werden, an dem Max Reger sich als Komponist, Dirigent und am Klavier zeigen wird. Für den Kammermusik-Abend hat außerdem Philipp Wolfrum seine Mitwirkung in Aussicht gestellt bei der Aufführung eines Bachschen Doppelkonzerts und den Variationen über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere von Reger. Außerdem wird der Geiger Alexander Schmuller mit Reger zusammen eine Violinsonate von Bach und eine Suite von Reger spielen. Für den zweiten Tag sind zwei größere Orchesterwerke und ein Chorwerk („Die Nonnen") von Reger in Aussicht genommen. Dazwischen werden Lieder mit Reger am Klavier eine Abwechselung bieten (Solistin Frau Erler-Schnaudt). Das 3. Konzert bringt Bachs Weihnachtsoratorium, während das 4. ein a cappella-Konzert sein wird mit Frl. Leisner als Solistin Verdis' Requiem wird den Beschluß im 5. Konzert machen

Stettin: Am 29. und 30. Oktober findet hier das I. Pommersche Musikfest statt.

TAGESCHRONIK

„Wie Wagner am ‚Ring' arbeitete" (vgl. „Musik", 2. Juliheft 1911.) Von unserem ge-

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schätzten Mitarbeiter Herrn Dr. Edgar Istel wird uns geschrieben: Herr Gottlieb Federlein in NewYork hatte die Güte, folgende Zeilen an mich zu richten: „Als ich in den Jahren 1870 bis 1871 eine Interpretation des ‚Rheingold' und der ‚Walküre' im ‚Musikalischen Wochenblatt' (Leipzig) veröffentlichte, waren mir auf Veranlassung des Meisters die Manuskript-Partituren beider Werke zur Verfügung gestellt. Es mag Sie interessieren, die Daten zu erfahren, welche ich aus den Partituren in mein Nibelungen-Textbuch einschrieb. Diese lauten: Rheingold: angefangen Zürich 15. Februar 1854, beendet Zürich 28. Sept. 1857. Walküre: angefangen Seelisburg 14. Juli 1855, beendet Zürich 23. März 1856. Die widersprechenden Daten lassen sich vielleicht erklären." Merkwürdig an dieser dankenswerten Mitteilung des Herrn Federlein, der — was wenig bekannt ist — die allerersten „Ring"-Analysen verfaßte (vgl. darüber Wolzogens Aufsatz „Leitmotive" in den Bayreuther Blättern von 1897), scheint mir vor allem die Tatsache, daß also noch im Jahre 1871 die Rheingoldpartitur tatsächlich im Besitz des Königs Ludwig gewesen ist. Weiterhin ist sehr interessant, daß die Reinschrift des „Rheingold" am 15. Februar 1854 begonnen wurde. Daß sie erst am 26. September 1857 (ich gab an: 26. September 1854) beendet sein sollte, halte ich für ausgeschlossen; es widerspräche auch allem, was wir sonst über die Arbeit am „Rheingold" sicher wissen. Ich vermute, daß sich Herr Federlein hier verlesen oder verschrieben hat. Ähnlich erklärt sich der Widerspruch zwischen meinem und Federleins Datum des Beginns der „Walküre". Hier liegt ein Druckfehler vor (es ist tatsächlich 1855, nicht 1853 in meinem Artikel zu lesen; ich habe das richtige Datum aus der Originalpartitur bereits auf S. 117 meines kleinen Buches „Das Kunstwerk R. Wagners" (Leipzig, Teubner, „Aus Natur und Geisteswelt") angegeben.

Ein Protest der organisierten Chorsänger. Der „Allgemeine Deutsche Chorsänger-Verband", eine Vereinigung der Bühnen-Chorsänger und Chorsängerinnen, bittet in einem Rundschreiben alle einer Organisation angehörenden Personen, die neben ihrem Beruf noch in Theater-Chorschulen und Theater-Extrachören mitwirken — sei es, um sich einen Nebenverdienst zu verschaffen, oder nur aus Theater-Liebhaberei, oder um sich ganz dem Chorsängerberuf zu widmen — in Anbetracht der vielen Mißstände, die im Theaterbetrieb überhaupt herrschen, sowie aus prinzipiellen organisatorischen Gründen und in Anbetracht der allgemeinen Notlage der Theatermitglieder im verdienstlosen Sommer, von der ferneren Mitwirkung in Theater-Chorschulen und Theater-Extrachören Abstand zu nehmen Von den ungefähr 120 Bühnen deutscher Zunge des In- und Auslandes, die Oper und Operette kultivieren, an denen also die Berufs-Chorsänger und Chorsängerinnen überhaupt nur Stellung finden können, bezahlen nur 28 ihr Personal das ganze Jahr hindurch. Die 92 anderen Theater haben zumeist nur eine Winterspielzeit von 6 Monaten; einige wenige spielen 7, 7½ und 8 Monate. Es sind also wie statistisch nachweisbar, von den zirka 3000 Berufs-Chorsängern

Flügel - Pianos

Gebr. Schwechten

Pianoforte-Fabrik
vorm. Schwechten & Boes
7 Berlin SW 48, Wilhelmstr. 118
„Buchgewerbehaus"

Erzeugnisse von hervorragender Qualität

Unser Hauptkatalog D steht kostenfrei zur gefl. Verfügung

Wunderhorn-Verlag, München

Giovanni Battista Pergolesi
(1710—1736)
Neuausgaben der Pergolesi-Gesellschaft

La Serva Padrona
Intermezzo in 2 Akten
Nach dem Original herausgegeben von Hermann Abert

Partitur gebd. . . . . Mk. 10.—
Partitur brosch. . . . . „ 8.—
Klavier-Auszug gebd. „ 4.50
Klavier-Auszug brosch „ 3.—
Orchestermaterial nach Übereinkunft

SINFONIA für 2 Hörner, 2 Violinen, Viola und Bass
Partitur . . . . . Mk. 2.—
Stimmen (inkl. Cembalost.) „ 3.—

SINFONIA für Violoncello und Klavier
Neuausgabe von Joseph Schmid Mk. 2.—

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

August Förster

Pianofortefabriken,

Kaiserl. und Königl. Hoflieferant

Flügel * Pianinos

Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löbau i. Sachsen, Georgswalde i. Böhmen, Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz, Zittau, Bautzen.



25 goldene und silberne Medaillen.
Königl. Sächs. Staats-Medaille.
K. K. Österr. Staats-Medaille.
Goldene und Silberne Handelskammer-Medaille für hervorragende Leistungen im Klavierbau.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos" Potsdamerstr. 41.

und Chorsängerinnen, die überhaupt vorhanden sind, ungefähr 1700 im Sommer 4, 5 Monate, die meisten 6 Monate ohne jeden Verdienst. Sommerbühnen, bei denen nur Einige finanziell äußerst schlechtdotierte Sommerstellungen erhalten können, gibt es nur ganz wenige, 15 Bühnen zahlen kleine Sommer-Sustentationsgagen. Der große Rest der Chormitglieder ist ohne Einkommen. Für Neulinge stehen also, wenn sie sich eine auskömmliche Stellung zu sichern beabsichtigen, nur die gelegentlich freiwerdenden Stellen an den erwähnten 28 Jahrestheatern zur Verfügung. Die allgemeine mißliche Berufslage wird durch jene Theater-Chorschüler und Extrachoristen noch mehr verschlechtert. (Vgl. zu diesem Thema die ausführliche Studie „Die soziale Lage der deutschen Chorsänger" von Paul Ehlers, „Die Musik", Jahrg. 7, Heft 4 und 6.)

Ein verunglückter Wettbewerb. Der Berliner Lehrer-Gesangverein hatte anläßlich seines 25jährigen Jubiläums, das im Dezember dieses Jahres gefeiert wird, ein Preisausschreiben erlassen, das die Bereicherung der Literatur auf dem Gebiete weihevoller Männerchöre für feierliche Veranstaltungen bezweckte. An solchen Kompositionen haben wir tatsächlich einen empfindlichen Mangel. Die Auswahl ist geradezu winzig klein. Es stehen zu Gebote: „Gott grüße Dich" von Mücke, die „Allmacht" von Schubert oder „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" von Beethoven und vielleicht einige Psalmtexte. In den meisten Fällen hilft man sich mit dem Beethovenschen Chore, der zum eisernen Bestand aller gesanglichen Vereinigungen gehört. Im Laufe der Zeit haben nun diese Musikstücke viel von ihrer feierlichen Wirkung eingebüßt, weil sie jeder kennt und ihre Töne kaum noch eine spannende Erwartung neuer Klangwirkungen bei den Hörern erwecken. In welch' hilflose Lage unsere Chordirigenten bei der Auswahl geeigneter Gesänge für patriotische Feiern, Einweihungen, Jubiläen usw. kommen, illustriert der hübsche Ausspruch eines sehr bekannten Berliner Chordirektors. Bei der Eröffnung der vorjährigen großen Berliner Kunstausstellung wurde Joh. Seb. Bachs „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf, denn wir wissen nicht, was wir beten sollen" durch einen großen Berliner Chor vorgetragen. Der Direktor des Chors äußerte bei dieser Gelegenheit, es hätte in dem vorliegenden Fall eigentlich richtiger heißen müssen: „denn wir wissen nicht, was wir singen sollen!" Unter solchen Umständen hat man wohl geglaubt, darauf rechnen zu können, daß die Beteiligung an dem Wettbewerb sehr rege sein werde, und daß auch unsere bedeutenden Komponisten auf diesem Gebiete in die Saiten greifen würden, zumal die ausgesetzten Preise von 500, 300 bzw. 200 Mk. durchaus angemessen waren. Nun, groß war ja die Beteiligung! 306 Kompositionen liefen ein, aber das Preisrichterkollegium konnte sich nicht für die Zuerkennung auch nur eines einzigen Preises entscheiden! Von den Einsendern hat der eine Teil den formalen Bedingungen des Preisausschreibens nicht entsprochen, während der andere Teil — und das ist das Traurigste an dem Wettbewerbsergebnis — den musikalischen Anforderungen nur in so geringem Maße genügt hat, daß von den fünf Preisrichtern auch nicht

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

FRANZ LISZT

Zum 100. GEBURTSTAG des
Meisters gestaltet DIE MUSIK das

erste Oktoberheft

(zugleich Heft 1 des XI. Jahrgangs)
:: :: :: :: :: :: zu ihrem :: :: :: :: :: ::

ZWEITEN LISZT-HEFT

mit wichtigsten literarischen Beiträgen
und etwa 18 bis 20 Abbildungen.
:: :: Kurz darauf wird die große :: ::

LISZT-BIOGRAPHIE

von Dr. JULIUS KAPP in
2., veränderter Auflage
mit HUNDERT BILDERN erscheinen.
Das glänzende Werk erfährt eine
WESENTLICHE PREISERMÄSSIGUNG (6 Mk. geh., 7½ Mk. geb.)
und erhält jetzt das Format von
KAPP'S WAGNER-BIOGRAPHIE,
zu der es als vollgültiges
Gegenstück tritt.

Vorausbestellung nimmt schon
jetzt jede Buchhandlung entgegen.

SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN W 57

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

CEFES-EDITION.

Abwechslung in jedes Konzertprogramm bringen immer kleine Streich-Quintettsätze in mehrfacher Besetzung.
Das Publikum ist stets sehr dankbar dafür.

Streich-Quintette

(Streich-Orchester)

(Violine I, II, Viola, Cello und Baß, in ein- und mehrfacher Besetzung ausführbar.

	Mk.
Bach, Em., Frühlingserwachen	1.—
Bach, Joh. Seb., Gavotte und Musette	1.—
— Zwei Gavotten	1.—
Beethoven, L. van, Adagio aus der Sonate pathetique	1.—
Beuger, O., Op. 17, Gnomenstreiche	1.20
Biehl, Fr., La Serenata. Ständchen für 4 Violinen Viola und Cello (pizzicato)	1.20
Bird, A., Gavotte aus Op. 7, Partitur und Stimme	1.50
Czibulka, A., Op 390, An dich! Valse-Seren. Partitur und Stimmen	1.50
Elbenschütz, J., Finnische Melodie	1.20
Goltsch, H., Klagelied. Moderato	1.—
— Liebessehnen. Larghetto	1.—
Link, E., Chant d'amour	1.—
Meyer, Cl., Wiegenlied	1.—
Popp, W., Wiegenlied	1.—
Ritter, R., Op. 9, Klein aber mein. Pizzicatostück	1.—
Rubinstein, Anton, Op. 3. Melodie	1.—
Thadewaldt, H., Op. 23, Herbstlied	1.—
— Op 24, Naiadengesang. Partitur und Stimme	1.20
— Op. 25, Traumesang, Partitur und Stimme	1.—
Trommer, A., Op. 419, Schlummerliedchen und Op. 420, Liebchens Traum nach dem Balle	1.—
Tschaikowsky, P., Paroles	1.—
— Op. 37, Nr. 6. Barcarole	1.—
— Andante cantabile aus Op. 11	1.—
— Op. 40, Nr. 2. Chanson triste	1.—
— Im Herbst (Herbststimmung)	1.—
Voigt, G. S., Backfischchens Traum vor dem ersten Ball	1.—
— Des Wanderers Heimkehr und Wiedersehen	1.—
— Freud und Leid. Lyrisch. Tonbild	1.—
— Vier charakteristische Erinnerungsblätter aus der Jugendzeit	1.—
Wagner-Loeberschütz, Th., Op. 17, Nr. 1. Elegie. Partitur und Stimme	2.—

C. F. Schmidt

Musikalienhandlung und Verlag

Heilbronn a. N.

In einem Falle drei ihr Votum auf eine Arbeit vereinen konnten. Die ausgesetzten Preise sind vom Berliner Lehrer-Gesangverein einem wohltätigen Zwecke zugeführt worden.

Das Berliner Phonogrammarchiv. Das mit dem Psychologischen Institut der Berliner Universität unter Leitung von Geheimrat Stumpf verbundene Phonogrammarchiv ist in seinen Sammlungen infolge der Bemühungen und unter Leitung von Dr. Hornbostel wieder durch äußerst zahlreiche Beiträge von Forschungsreisenden bereichert worden. Die hier geführten **ethnologisch-musikalischen Studien** wurden fortgesetzt. Sie erstrecken sich auf die Sprachakzente afrikanischer Stämme, und Geheimrat Stumpf hat mehrfach auf ihre allgemeinere Bedeutung hingewiesen, ohne daß es bis jetzt gelungen wäre, die nötigen Mittel und Räume zur dauernden Fortführung der Sammlung zu erhalten. Da ist es wenigstens ein dankenswerter Fortschritt, daß die Regierung jetzt 5000 Mark als einmaligen Beitrag für das Jahr 1911/12 zur Verfügung gestellt hat.

Die neue königliche Musik-Akademie in London. Schon lange genügt die königliche Musik-Akademie nicht den Bedürfnissen der Themsestadt, und ein neuer, großangelegter Bau in der gewaltigen Verkehrsader Marylebone Road, nahe dem York Gate, wird demnächst eröffnet. Das neue Heim der Musik-Akademie kostet etwa 1 Million Mark und ist von der Architektenfirma Sir Ernest George und Yeates errichtet worden. Der Unterricht des Studienjahres 1911/12 beginnt am 25. September. Eine Eröffnungszeremonie findet vorläufig nicht statt. Erst die Einweihung der 1000 Personen umfassenden Konzerthalle soll feierlich vor sich gehen. An der Spitze steht der bekannte Komponist **Sir Alexander Mackenzie.** Er verspricht eine Reihe Kammermusikkonzerte, wobei die Werke junger Tonsetzer zu Gehör gebracht werden sollen. Nicht nur äußerlich wirkt der stattliche Bau recht vorteilhaft. Sein Inneres ist geräumig, hell, mit vielem Geschmack und würdevoll ausgestattet. Die Wände sind mit Eichenholz ausgelegt. In den künstlerisch vollendeten Dekorationen herrschen Weiß und Gold vor. Eine Anzahl von Lifts vermittelt den Verkehr zwischen den verschiedenen Stockwerken. Von dem Dache kann man nordwestlich bis Harrow on the Hill und südlich bis zum Kristallpalast sehen. Die frühere Musik-Akademie in Tenterden-Street im Westend befand sich an einem unfreundlichen und ungesunden Platze. Das neue Gebäude liegt in der Nähe des prachtvollen Regents Park in einer freien luftigen Umgebung.

Deutsche Musik in England. Unter Sir Henry Wood haben in der Queens Hall in London die Promenadenkonzerte wieder begonnen. Diese populärsten Orchesterkonzerte in London, die mehr als viele andere Musikunternehmungen zur Hebung des musikalischen Geschmacks beigetragen haben, werden jetzt zum 17. Male veranstaltet. Bei diesen Konzerten nimmt jetzt die deutsche Musik die erste Stellung ein. Das Repertoire der neuen Saison umfaßt über 300 deutsche Kompositionen gegen etwa 100 englische, 80 französische, 27 skandinavische, 20 böhmische und 14 italienische. Unter den Komponisten ist am häufigsten Wagner vertreten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eine Stiftung der Witwe Hans v. Bülows für die Berliner Stadtbibliothek. Die Berliner Stadtbibliothek hat durch eine hochherzige Schenkung neuen, erfreulichen Zuwachs erhalten. Frau Marie v. Bülow hat der Stadtbibliothek eine große Zahl von Werken und Broschüren verschiedenartigsten Inhalts aus der Bibliothek ihres verstorbenen Gatten zugewendet. Unter den Werken befindet sich u. a. der wertvollste Teil der Bibliothek des im Jahre 1884 in Florenz verstorbenen Essayisten und Geschichtschreibers Karl Hillebrand, der ein vertrauter Freund Hans v. Bülows war.

Eine Ehrenbüste Felix Mottls. Wie aus München berichtet wird, besteht bei den Freunden Mottls die Absicht, Mittel für eine Reliefbüste des Künstlers bereitzustellen, die im Foyer des Prinzregententheaters als Gegenstück zu Possarts Büste aufgestellt werden soll.

Dem Komponisten Giovanni Paësiello soll in seiner Geburtsstadt Tarent ein Denkmal errichtet werden. Das Geburtshaus wird ein Paësiello-Museum enthalten.

In New York soll ein Denkmal für Ambroise Thomas geschaffen werden, das seinen Platz in der Nähe der Metropolitan-Oper erhält.

Als erste Kapellmeister am Hamburger Stadttheater sind Otto Klemperer und Otto Selberg verpflichtet worden.

Adolf Hagen, der verdienstvolle Kapellmeister der Dresdner Hofoper, der er seit dem Jahre 1883 angehört, vollendete am 4. September sein 60. Lebensjahr.

Kammervirtuos Prof. Ferdinand Boeckmann, ein ausgezeichneter Cellist, seit 1861 Mitglied der Kgl. Kapelle in Dresden, trat am 1. September in den Ruhestand.

Wechsel in der Leitung des Magdeburger Stadttheaters. Der seitherige Direktor Coßmann ist nicht mehr in der Lage, seinen finanziellen Verpflichtungen nachzukommen. Aus diesem Grunde übernimmt nach der Sanierung der bestehenden Verbindlichkeiten Direktor Hagin (Graz) die Leitung des Magdeburger Stadttheaters.

Der Münchner Komponist Joseph Haas, ein Schüler Max Regers, ist als Lehrer für Komposition an das Kgl. Konservatorium für Musik in Stuttgart berufen worden und wird seine Lehrtätigkeit mit Beginn des Wintersemesters am 15. September d. J. aufnehmen.

Der Fürst von Schwarzburg ernannte die Mitglieder der Hofkapelle zu Sondershausen Georg Wörl und Ferdinand Plümer zu Konzertmeistern und die Lehrer am Fürstlichen Konservatorium in Sondershausen Albert Fischer und Adolf Grabofsky zu Professoren.

Das Konservatorium Klindworth-Scharwenka in Berlin hat soeben einen neuen Prospekt und Jahresbericht zur Versendung gelangen lassen. Das schmucke Blaubuch gibt einen kurzen Vorbericht, zunächst einen Uberblick über das Äußere des Konservatoriums: das Gebäude, die Repräsentations- und Unterrichtsräume, zusammen etwa 40 an der Zahl. Als Bildschmuck sind photographische Reproduktionen der Haupträumlichkeiten sowie auch des Klindworth-Scharwenka-Saales und des Blüthner-Saales beigegeben, welche letzteren dem

Wilhelm Hansen, Musikverlag, Leipzig

Auflage ca. 425 000 Bände

Czerny-Germer

Studienwerke

Band I—IV à Mk. 2.—

Supplement: 40 tägliche Studien. Mk. 1.00.

Ludwig Schytte

40 Pedalstudien

Auflage 14000 :: Mk. 2.—

Dur und Moll,

24 kleine Fantasien und Impromptüs in progressiver Folge für das Pianoforte komponiert (für die Mittelstufe). Heft I—IV à Mk. 1.25.

Ernst Haberbier

Vademekum des Pianisten

(5. Auflage), herausgegeben von

Ludwig Schytte

Mk. 2.—

Edmund Neupert

33 Etüden

für Klavier, herausgegeben von

Ignaz Friedman

Mk. 3.50.

August Winding

24 Préludes

dans tous les tons pour Piano. Op. 26. Nouvelle Édition, revue, doigtée et annotée par

Adolphe Mouters

Mk. 3.50.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verlag von Friedrich Rothbarth
Leipzig 38

Demnächst erscheint in unserem Verlage als 20. Band der von Artur Kößler herausgegebenen Monographien-Sammlung ‚Die Frau':

Franz Liszt und die Frauen

von

Dr. Julius Kapp.

Mit 7 Kunstbeilagen. — Preis kartoniert M. 1.50, in Leder gebunden M. 2.50.

Mit feinstem Verständnis weiß der Autor zu schildern, welche bedeutungsvolle Rolle das Weib in dem Dasein des großen Meisters spielte und welchen Einfluß seine Beziehungen zum Weibe auf seine Tätigkeit als ausübender und schaffender Künstler besaßen. Kapp versteht es, Altbekanntes neuartig zu beleuchten, und er veröffentlicht zudem manches bisher Unbekannte zum ersten Male. Allen Liszforschern und Liszverehrern dürfte sein kleines Werk daher eine hochwillkommene Gabe sein.

Prospekte über die bereits früher erschienenen Bände 1—19 der Monographien-Sammlung ‚Die Frau', die sich infolge ihres interessanten Inhaltes und ihrer hübschen Ausstattung glänzend als Geschenke eignen, sind in jeder Buchhandlung zu haben; wo nicht vorrätig, wolle man sich direkt an den obigen Verlag wenden.

Franz Liszt und Hans von Bülow

Ein Künstlerroman von

A. L. von Pozsony.

Reich illustriert. — Preis M. 4.20, gebunden M. 5.40.

Der Verfasser dieses biographischen Romans war einer der wenigen, die sich des vertrauten Umganges der beiden Geistesheroen Liszt und Bülow erfreuen durften. Er war daher in der Lage, als ein wahrhaft Berufener die wechselseitigen Beziehungen beider zueinander darzustellen und ihr künstlerisches Glaubensbekenntnis zu definieren. Manches scheinbar Rätselhafte im Wesen des großen Ungarn wie des großen Deutschen erfährt durch Pozsonys Roman volle Erklärung.

Konservatorium angegliedert sind, und in denen die öffentlichen Aufführungen der Anstalt stattfinden. Des weiteren enthält das Buch eine Darlegung der Zwecke und Ziele der Anstalt sowie eine Übersicht des Lehrplanes und der Unterrichtsgegenstände mit dem Namen der in den einzelnen Fächern beschäftigten Lehrer. Die Schülerfrequenz beträgt 734. Es fanden 43 Aufführungen statt.

Das städtisch subventionierte Konservatorium der Musik zu Heidelberg wurde laut 17. Jahresbericht im Schuljahr 1910/11 von 270 Schülern, Schülerinnen und Hospitanten besucht, von denen den Unterklassen 134, den Mittel- und Oberklassen 113 angehörten. Außerdem nahmen 23 Hospitanten am Unterricht teil. 22 Schüler erhielten Schulgeldermäßigung. Der Unterricht wurde von den Direktoren, 8 Lehrern, und 16 Lehrerinnen, im ganzen 26 Lehrkräften, in 50 Klassen (280 Wochenstunden) erteilt. Es fanden im abgelaufenen Schuljahre 23 Aufführungen und Vortragsabende statt, von denen 16 öffentliche waren, während bei den übrigen „Vortragsübungen" nur Lehrer und Schüler anwesend waren. An den Aufführungen waren die Lehrkräfte und fast alle Schüler und Schülerinnen der Anstalt als Mitwirkende beteiligt.

Der Jahresbericht der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien verzeichnet 933 Schüler und Schülerinnen, ferner 27 Hospitanten. Es fanden 35 Schülerproduktionen statt, davon 22 interne und 13 öffentliche. Unter den öffentlichen waren 2 Akademiekonzerte und 4 Meisterschulkonzerte im großen Musikvereinssaale, 2 Schlußproduktionen im Saale des Kaufmännischen Vereines, 1 öffentlicher Vortragsabend im kleinen Musikvereinssaale, eine Aufführung der Chorschule und 3 Opernvorstellungen im Kaiserjubiläums-Stadttheater (Volksoper). Auch heuer wurde die pädagogisch wertvoll befundene Einrichtung getroffen, daß einige der musikalischen Aufführungen ein einheitliches, einzelnen Komponisten gewidmetes Programm aufwiesen.

TOTENSCHAU

Am 21. August † in Bonn im 78. Lebensjahre der Rentner und frühere Stadtverordnete Karl Ebbinghaus, eine besonders in musikalischen Kreisen geschätzte Persönlichkeit. Der Verstorbene war Mitbegründer und der erste Vorsitzende des Vereins Beethovenhaus. Der Initiative des Heimgegangenen ist es in erster Linie mit zu verdanken, daß die Geburtsstätte des größten Sohnes der Stadt Bonn, Beethoven, der Nachwelt erhalten blieb.

Am 21. August † in La Varenne im Alter von 90 Jahren Alexandre Artus, der die Musik zu mehr als 150 Melodramen, Feerien und Ballets geschrieben hat, darunter auch zu dem oft aufgeführten Ausstattungsstück „Michel Strogoff".

Am 26. August † in Budapest im Alter von 38 Jahren die ausgezeichnete Pianistin Ida Kelen

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

VERSCHIEDENES

Zwei Opernburlesken aus der Rokokozeit: „Télémaque". Parodie von Lesage (Paris 1715), „The Beggar's Opera" von Gay und Pepusch (London 1728). Zum erstenmal mit der Musik neu herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Georgy Calmus. In diesem von der Gesellschaft für Theatergeschichte vorgelegten Neudruck werden zwei Proben aus der noch wenig bekannten ersten Glanzzeit der Opernburleske gegeben. Zum erstenmal ist in Lesage's Parodie „Telemaque" die Musik zu einer jener französischen Vaudevillekomödien dargeboten worden, die auf die Entwicklung der komischen Oper in Frankreich, England und Deutschland so nachhaltig eingewirkt haben. Die Neuausgabe der Beggar's Opera bezweckt, weitere Kreise mit diesem originellen für die Literatur, Musik und Kulturgeschichte außerordentlich bedeutsamen Werk bekannt zu machen. Allerdings hat Sarrazin bereits eine Ausgabe des englischen Textes der Gay'schen Singspiele veröffentlicht, doch fehlen die Melodieen, und diese sind mit dem Stück so eng verbunden, daß eine Neuausgabe der Operette mit der Musik durchaus nötig war. Auch eine deutsche Übersetzung ist in dem vorliegenden Druck zum erstenmal mitgegeben worden. Die Illustrationen sind nach Stichen und Gemälden von Watteau, Hogarth und anderen zeitgenössischen Meistern gewählt. Der Buchschmuck wurde der reich ausgestatteten dritten Auflage der Beggar's Opera vom Jahre 1729 entnommen. Da sich die Druckkosten des Werkes als außergewöhnlich hoch herausstellten (ca. 5000 Mk.) und den Etat der Gesellschaft für Theatergeschichte bedeutend übersteigen würden, so soll durch eine Subskription die Herausgabe des Buches ermöglicht werden. Falls sich 200 Subskribenten daran beteiligten, so würde die Gesellschaft für Theatergeschichte den Restbetrag übernehmen. Der Subskriptionspreis beträgt 12 Mk. und berechtigt gleichzeitig zur Mitgliedschaft der Gesellschaft für Theatergeschichte für die Dauer eines Jahres. Der Umfang des Neudruckes wird auf ungefähr 300 Seiten geschätzt. Anmeldungen zur Subskription sind zu richten an das General-Sekretariat der Gesellschaft für Theatergeschichte Berlin W 50, Augsburgerstrasse 12 III.

AUS DEM VERLAG

Die Musikverlagsfirma Ed. Bote & G. Bock, Kgl. Hofmusikalienhändler, Berlin W 8, Leipzigerstraße 37, errichtete Ende August, vielfachen Wünschen aus ihren Kundenkreisen entsprechend, ein Zweiggeschäft ihres Sortimentsgeschäftes in der Tauentzienstraße 7, schräg gegenüber dem Kaufhause des Westens. Daselbst befindet sich ein Musikalien-Sortiment größten Stiles, eine mit der im Hauptgeschäft Leipzigerstraße 37 verbundene, umfangreiche Musikalien-Leihanstalt, eine Billetverkaufstelle für Berliner Konzerte und Vorträge, sowie eine Niederlage der Choralion Co. (Pianola-Klavierspielapparate und Notenrollen). In dieselben Räume verlegt gleichzeitig die Gutenberg-Buchhandlung, bisher Tauentzienstr. 7b, ihren gesamten Geschäftsbetrieb mit großer Buch- und Kunsthandlung, so daß sämtliche Zweige des Buch-, Kunst- und Musikalienhandels daselbst vertreten sein werden.

Bernhard Perl

Hartha i. S.

:: Harmonium-Fabrik ::

(Saugwind-System) :: Prämiiert Leipzig 1909



Erstklassige Harmoniums

in eleganter, sauberer Ausführung und idealer Tonschönheit von den kleinsten :: bis zu den kostbarsten Werken. ::

Neuester Prachtkatalog gratis und franko!

Goby Eberhardt'sche Geigerschule

Berlin, Neue Winterfeldstraße 46 I.

☛ Vom 1. Mai bis September **MeisterKurse** in **Cronberg** i. Taunus, Frankfurter Hof.

Vom 1. Oktober ab **Geigerschule** in **Hamburg,** Vogts Konservatorium, Rothenbaumchaussee.

Vollständige Ausbildung bis zur Konzertreife nach meiner neuen Übungsmethode. Bei größter Schonung der Nervenkraft und Zeitersparnis, eine bisher ungeahnte Entwicklung der Technik. Glänzende Urteile von August Wilhelmj, Sahla, Herm. Ritter, Loewengard, W. Berger, Steeman usw.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nie wieder

wird eine Dame eine andere als die allein echte

Steckenpferd-Lilienmilch-Seife

von Bergmann & Co., Radebeul, à Stück 50 Pf., kaufen, sobald sie sich von deren Güte überzeugt hat, denn diese Seife erzeugt ein zartes, jugendfrisches Gesicht und blendend schönen Teint. Ferner macht

Cream „Dada" (Lilienmilch-Cream)

rote und spröde Haut in einer Nacht weiß und sammetweich. Tube 50 Pf.

Leo Liepmannssohn, Antiquariat

Berlin SW 11, Bernburger Straße 14.

Spezialität: **Musikliteratur — Praktische Musik — Musikerporträts — Autographen.**

Nichtvorrätiges wird rasch und billig beschafft.

Letzterschienene Lagerkataloge:

No. **156.** Musiktheorie und -ästhetik, Akustik, Musikpädagogik. — **160.** Beiträge zur Geschichte der musikalischen Notation. — **167** und **169.** Instrumentalmusik. — **170.** Ältere Werke zur Musikliteratur vom 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. — **171.** Musikalische Zeitschriften und Bibliothekswerke. - **172.** Musikgeschichte und -bibliographie; die Oper; Musikgeschichte einzelner Städte. — **173.** Musikerbiographien. — **174.** Musikerautographen, darunter viele eigenhändige Musikmanuskripte. — **175.** Seltene ältere Werke aus dem Gebiet der Musikliteratur vom 15. bis Ende des 18. Jahrhunderts. — **176.** Musikalische Instrumente in technischer, historischer und pädagogischer Beziehung, Schulen, Instrumentationslehre, Biographien von Instrumentenbauern und Virtuosen, Kunstblätter mit Darstellung musikalischer Instrumente — **177.** Ausgewählte Autographen aus allen Gebieten (mit Ausnahme der Musiker).

Ich veröffentlichte ferner: **Desideratenlisten musikalischer Werke,** die ich zu verlangen bitte.

Ankauf von ganzen Musikbibliotheken, Musikalien- und Autographensammlungen sowie einzelner wertvoller Stücke **gegen bar zu höchsten Preisen.**

Gesanglehrerin

mit langjähriger Erfahrung, ausgebildet bei Frau Professor Orgeni (vorzügliches Zeugnis) sucht Lehrstelle an größerem Konservatorium oder dgl.; auch im Ausland. Unterrichtssprachen Deutsch, Französisch, Italienisch, Englisch. Angebote unter E. U. 11 an die Expedition der „Musik".

Der Berliner Auflage dieses Heftes liegt ein ausführlicher Prospekt der bekannten Firma Breitkopf & Härtel Musikhaus (Raabe & Plothow), Berlin, Potsdamerstraße 21, bei. Dieser Prospekt unterrichtet über die verschiedenen Einrichtungen der Berliner Filiale des weitverzweigten Hauses, von denen besonders hervorgehoben seien: Lieferung von Musikalien und Instrumenten aller Art — Leihanstalt für Musik — Kunstsalon — Niederlage von Pianos und Flügeln, Kunstklavieren, Harmoniums, Musikrequisiten. — Während der Saison wöchentliche Vortragsabende bei freiem Eintritt. Wir machen die Leser unserer „Musik" nachdrücklich auf diesen Prospekt aufmerksam.

Eine ältere Komposition von Richard Strauß, zu deren Herausgabe sich der Komponist erst jetzt entschlossen hat, ist im Verlag von Adolf Fürstner erschienen. Es handelt sich um sein Opus 4: Suite B-dur für 13 Blasinstrumente, die er im Jahre 1883 komponiert hat. Das Werk besteht aus vier Sätzen: Präludium, Romanze, Gavotte und Introduktion und Fuge. Die Uraufführung der Suite fand unter persönlicher Leitung des Komponisten mit der Meininger Hofkapelle im Jahre 1884 in München statt. Besonders interessieren dürfte es, daß Richard Strauß, der für gewöhnlich Klaviertranskriptionen seiner Orchesterwerke nicht selbst vornimmt, für die Suite seinerzeit einen Klavierauszug zu vier Händen geschrieben hat, der gleichfalls jetzt erscheint.

Die Musikalien-Verlagshandlung Ernst Eulenburg in Leipzig hat einem langjährigen Wunsche der musikliebenden Kreise entsprochen: Anfang September erschienen in ihrer bekannten kleinen Orchester- und Kammermusik-Partiturausgabe zur Feier von Franz Liszts 100jährigem Geburtstage des Meisters zwölf symphonische Dichtungen und zwar zu dem außerordentlich billigen Preise von je 2 Mk sowie in drei eleganten Bänden mit Bildnis des Komponisten. Gleichzeitig erschienen in derselben Sammlung die sieben Streichquartette von Anton Dvořák und als interessante Novität Max Regers Lustspiel-Ouvertüre, die von zahlreichen Konzertinstituten für die bevorstehende Saison erworben wurde.

Max Reger hat soeben eine fünfstimmige Motette „Der Herr strafe mich nicht in seinem Zorn" vollendet. die der Musikalischen Gesellschaft zu Dortmund und ihrem Dirigenten, Musikdirektor Holtschneider, gewidmet ist. Das Werk wird Mitte Oktober bei Bote & Bock, Berlin, erscheinen.

Das Konservatorium der Musik in Köln veröffentlichte vor kurzem seinen Jahresbericht für das Schuljahr 1910/11. Wir entnehmen ihm, daß sich die Anstalt im abgelaufenen Jahr unter Leitung des Generalmusikdirektors Fritz Steinbach in erfreulicher Weise weiter entwickelt hat Die Schülerzahl ist wiederum gestiegen und hat gegenwärtig die Ziffer von 8 3 erreicht. Dem Geburtslande nach stammen 644 aus Rheinland und Westfalen, 120 aus dem übrigen Deutschland und 59 aus dem Auslande. Der gegenwärtige Lehrkörper besteht aus 49 ordentlichen und 21 Hilfslehrern. Die Zahl der Freistel en hat wiederum eine Vergrößerung erfahren. Von den am Schlusse des Schuljahres ausgetretenen Schülern und Schülerinnen konnten 90 mit dem Zeugnis der Reife entlassen werden, von denen eine Anzahl bereits Anstellung gefunden haben. Das neue Schuljahr beginnt am 16. September, an welchem Tage vormittags 9 Uhr die Aufnahmeprüfung stattfindet.

Die Einbanddecke zum eben abgeschlossenen 4. Quartal der „MUSIK" ist **soeben** erschienen. **(1 Mark)**

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schuberthaus-Verlag Wien-Leipzig

Sämtliche Lieder und Gesänge

(auch die in dieser Nummer — pag. 373 — erwähnten) von

Joseph Marx

sind in unserem Verlag erschienen. Darunter die besonders erfolgreichen:

Erste Folge:

No. 6.	Die Elfe*	M. 1.20 no.	No. 13.	Japanisches Regenlied	M. 1.— no.
No. 8.	Ein junger Dichter denkt an die Geliebte	M. 1.20 no.	No. 17.	Marienlied	M. 1.— no.
No. 9.	Frage und Antwort* .	M. 1.20 no.	No. 24.	Und gestern hat er mir Rosen gebr cht . . .	M. 1.20 no.
No. 10.	Gebet	M. 1.20 no.	No. 25.	Valse de Chopin* . .	M. 1 50 no.
No. 11.	Hat dich die Liebe berührt	M. 1.20 no.	No. 27.	Wie einst*	M. 1.20 no.
			No. 28.	Windräder*	M. 1.20 no.

* Von Frau **Lula Mysz-Gmeiner** mit durchschlagendem Erfolg gesungen.

Neu! Soeben erschienen: **Neu!**

Zweite Folge:

No. 1.	Bitte	M. 1.— no.	No. 5.	An einen Herbstwald .	M. 1.— no.
No. 2.	Erinnerung	M. 1 20 no.	No 6	Der Rauch	M. 1.— no.
No. 3.	Der bescheidene Schäfer	M. 1.20 no.	No. 7.	Regen	M. 1.20 no.
No. 4.	Lied eines Mädchens .	M. 1.— no.	No. 8.	Der Ton	M. 1.50 no.
			No. 9.	Kolumbine	M. 1.20 no.

Ausführliches Verzeichnis sämtlicher Lieder und Gesänge mit Angabe der Stimmlage bitten zu verlangen.

Schuberthaus-Verlag Wien-Leipzig

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beethoven-Literatur

im Verlage Schuster & Loeffler, Berlin W

Beethovens Sämtliche Briefe in fünf Bänden.
Kritische Ausgabe mit Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. (Band 2—5 bearbeitet von Dr. Th. v. Frimmel.) Jeder Band geh. à 4.20 M., geb. à 5.50 M.

Anton Schindler, Biographie von Ludwig van Beethoven.
Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Mit mehreren Bildern. Geh. 12 M., geb. 14 M.

Wilhelm von Lenz, Beethoven, Das Leben des Meisters.
Neudruck mit Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Geh. 4 M., geb. 5 M.

Wegeler und Ries, Biographische Notizen über Beethoven.
Neudruck mit Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. 2. Auflage mit mehreren Bildern. Geh. 3 M., geb. 4 M.

Gerhard von Breuning, Aus dem Schwarzspanierhause.
Erinnerungen an Beethoven. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Mit zehn Bildern. Geh. 3 M., geb. 4 M.

Alfr. Chr. Kalischer, Beethoven und seine Zeitgenossen.
Beiträge zur Geschichte des Künstlers und Menschen in vier Bänden.

Band I: Beethoven und Berlin.
Band II: Beethovens Frauenkreis. I. Teil.
Band III: Beethovens Frauenkreis. II. Teil.
Band IV: Beethoven und Wien.

} Geheftet je 5 M., gebunden je 6 M.

Beethoven im eigenen Wort.
Ein Brevier von Friedrich Kerst mit 337 Aussprüchen des Meisters und neun Bildern, in Taschenformat. 2. Auflage. Geh. 3 M., geb. 4 M.

Beethovens Heiligenstädter Testament
in Faksimilenachdruck des Originals, vier Seiten groß Folio. 0.60 M.

Neun Beethoven-Hefte der „Musik". Geh. à 1 M.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUR LISZT-FEIER

Soeben erschienen:

TOTENTANZ

(Danse macabre)

Paraphrase über „Dies irae“

für Piano und Orchester von

FRANZ LISZT

Neue, nach eigenen Angaben des Komponisten revidierte Ausgabe herausgegeben von

A. SILOTI

Partitur . . . . . n. M. 15.— | Solostimme, zugleich Ausg. für 2 Pianoforte (2 Expl.) . . . . . n. M. 10.—
Orchesterstimmen . . . . . n. „ 20.—

Das Werk ist hier genau so gedruckt, wie es A. Siloti, einer der allerberühmtesten unter den derzeitigen Interpreten dieses die höchsten Ansprüche an das pianistische Können des Vortragenden stellenden Bravourstückes, unter Liszts eigener Angabe und Aufsicht studiert und seit Jahren in seinen Konzerten stets ausgeführt hat. Die kleinen Zusätze und Retuschen der neuen Ausgabe stellen sich dem Kundigen ohne weiteres als schier selbstverständliche Verbesserungen dar, die in keinem Moment die pietätvollste Treue gegen das Original außer acht lassen.

Die alte Ausgabe wird unverändert fortgeführt.

Verlag von C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig



Bachfest in Eisenach 1911

23. und 24. September.

Unter Leitung von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar und Prof. Georg Schumann, Berlin. Ein **Kirchenkonzert** und zwei **Kammermusikkonzerte.** Prospekte mit Programm durch die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neu-Cremona G. m. b. H.

BERLIN W 8 :: Friedrichstraße Nr. 181

baut

Streichinstrumente

mit echt italienischem Ton. Vollständiger Ersatz für altitalienische Meistergeigen. (Dr. Großmanns Theorie.) Glänzende Gutachten. Dauernde Garantie. Geigen von 250 Mark, Celli von 400 Mark an. Epochemachende Broschüre D von San.-Rat Dr. Großmann gratis, sowie Anleitung zur richtigen Prüfung einer Geige.

Letztere größere Erfolge: Vollständige Ausstattung des Münchener Konzertvereins-Orchesters mit 42 Neu Cremona-Instrumenten.

Teilzahlungen gewährt. Probesendungen ohne Kaufzwang.

Richard Wagners Werke

seine Opern und Tondramen, Klavierauszüge, Partituren, Schriften usw. Schulen für alle Instrumente, klassische und moderne Musik, Editionen Peters, Litolff, Steingraeber, Universal-Edition, überhaupt alle sonstigen Musikalien, Literaturen, neu und antiquarisch sowie ständigen Bedarf liefere ich gegen monatliche Teilzahlungen von **drei Kronen an.** Spezial-Kataloge bitte zu verlangen. Bestellungen und Zuschriften sind zu richten an

Richard Drischel, Bücher- und Musikalien-Versandhaus, **Laibach** (Krain).

Das Geheimnis der altitalienischen Geigenbauer endlich doch entdeckt. Die in Frankreich und England in Künstlerkreisen schon bekannte

FECHNER-GEIGE

liefert den Beweis.

Alle Welt ist heute davon überzeugt, daß eine neue Geige erst durch vieljähriges Spiel und Alter zu einem guten Soloinstrument heranreifen könnte. Das vergebliche Bemühen aller neueren Geigenbauer, wirklich erstklassige Instrumente zu erzeugen, führte zu der fast törichten Annahme, ihre schlechten Instrumente würden im gehörigen Alter einstmals gute Instrumente sein. Die Ehrenrettung der Zunft, wie die Not des Publikums, mit schlechten Geigen vorliebnehmen zu müssen, erzwang die Autosuggestion aller beteiligten Kreise, die Zeit müsse dem Geigenbauer die Kunst abnehmen, gute Ware zu liefern; und lehrte die Tatsache übersehen, daß die Instrumente eines Straduarius und anderer wirklicher Meister Aufsehen erregende Qualitäten hatten von dem Moment an, als sie die Werkstatt verließen. Demnächst erscheinen zwei Heftchen: Der Einfluß des Alters auf die Geige. Der Einfluß der Künstlerschaft des Erbauers auf die Geige; außerdem eine Anleitung für Künstler und Laien, Geigen beurteilen zu lernen.

Der Fechner-Geige die ihr zukommende Beachtung zu verschaffen, glaubt Unterzeichneter keinen besseren Weg beschreiten zu können, als den, die Interessenten möglichst über die einschlägigen Fragen aufzuklären. Das Ohr des Käufers steckt dem Geigenbauer sein Ziel. Ich möchte durch den Vertrieb der Fechner-Geigen diese Wahrheit zu einer angenehmen machen; heute ist sie eine peinliche Wahrheit.

Die Zeiten scheinen leider vorbeizusein, in denen der Handwerker zum Künstler wurde. Heute muß der Künstler zum Handwerker werden, um mit Hilfe seiner inneren Kultur das Handwerk zum Kunstschaffen zu erheben. Die Fechner-Geige ist von einem Künstler gebaut. Hält die Geige, was sie verspricht, so tritt sie als erste in ernsthafte Konkurrenz mit den alten (heute: noch; nicht: schon!) wertvollen Geigen.

Öffentliche Vorführungen sind geplant. Generalvertretung für Deutschland:

WALTER HOWARD, Kunstgesanglehrer :: JENA in Thüringen

Talentvoller Komponist erhält wirkungsvolle Operndichtung von bek. u erfolgr. Autor. Nur tüchtige Komponisten wollen sich melden. **Ganesa-Verlag, Leipzig-Connewitz.**

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die vor Monaten von uns angekündigte

Richard Strauß Biographie

von

Dr. Max Steinitzer

mit 50 Bildern wird Anfang Oktober erscheinen.

Die literarische Beschäftigung mit Strauß erschöpfte sich bisher in hitzigen Erörterungen für und wider seine singuläre Kunst, sie versteckte sich hinter Analysen seiner Haupwerke und begnügte sich mit wenigen essayistischen Versuchen. Dem grandiosen Problem ernstlich auf den Grund zu gehen, die dominierende Stellung dieser markantesten Erscheinung der Tonkunst unserer Zeit zu fixieren, sein vielgestaltiges Schaffen in allen Verzweigungen warmherzig und dabei doch kritisch zu untersuchen und vor allem eine Biographie des nun fast fünfzigjährigen zu verfassen — diese schwere Aufgabe hat sich Max Steinitzer vorbehalten. Als berufenster Kenner von Straußens Art längst geschätzt und in die biographische Materie wie kein anderer eingeweiht, hat nur er diese erste grundlegende Generalschau über Leben und Schaffen des Meisters, auch über etwa 80 noch ungedruckte Jugendwerke und eine große Zahl unbekannter Briefe, bieten können. Daß seine Biographie, der ein überraschend reiches Abbildungsmaterial nach meist unbekannten Vorlagen zur schönsten Zierde gereicht, bestechend durch ihre klar durchdachte Disposition und eine lichtvolle Sprache ein „Bedürfnis“ war, haben die Vorbestellungen bewiesen; wir sind genötigt, die geplante Höhe der

Auflage zu vervierfachen!

Preis in Format unserer Bach-, Wagner- und Liszt-Biographien, geheftet 5 Mk., gebunden 6 Mk.
Bestellungen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung

Schuster & Loeffler, Berlin W. 57

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

MODERNE WAGNER-SCHRIFTEN

JULIUS KAPP

Wagner-Biographie mit 112 Abbildungen
ACHTE AUFLAGE. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.25

Wagner und Liszt. Eine Freundschaft
Geheftet M. 2.50, gebunden M. 3.50

HANS VON WOLZOGEN, Aus Richard Wagners Geisteswelt
Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—

— Richard Wagner als Dichter
4. Tausend. Kartoniert M. 1.50, in Leder M. 2.50

— Richard Wagner und die Tierwelt
Geheftet M. 1.—, gebunden M. 2.—

ARTHUR SEIDL, Wagneriana (Drei Bände)
Band I. Richard Wagner-Credo
Band II. Von Palestrina zu Wagner
Band III. Die Wagner-Nachfolge im Musikdrama
Geheftet je M. 5.—, gebunden je M. 6.—

PAUL MOOS, Richard Wagner als Ästhetiker
Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—

WOLFGANG GOLTHER, Bayreuth
4. Tausend. Kartoniert M. 1.50, in Leder M. 2.50

ERICH KLOSS, Wagner-Anekdoten
3. Tausend. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—

L. ZIMMERMANN, Richard Wagner in Luzern
Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—

VERLAG VON SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN W 57

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Spezialität!

Ungarische Musik.

Guál Franz, Rhapsodie Hongroise.

Erschienen sind sechs Hefte à M. 2. – netto im Stile der weltberühmten Liszt-Rhapsodien, als deren Nachkommen diese Werke mit Recht bezeichnet werden können.

Horváth, Géza, op. 33. Fantaisie mignonne Hongroise.

Bisher erschienen neun Hefte à M. 1.20 netto; leicht spielbare, effektvolle Vortragsstücke.

Diese Werke sendet bereitwilligst zur Ansicht die Verlagsfirma

Rózsavölgyi & Co.
Budapest.

Schule d. gesamt. Musiktheorie.
Selbstunterrichtsbriefe, herausgeg. vom Rustinschen Lehrinstitut.

Das Konservatorium

Das Werk bietet das musiktheoretische Wissen, das an ein. Konservatorium gelehrt wird, so dass jeder sich die Kenntnisse aneig. kann, die zu einer höher. musikalischen Tätigkeit u. zum vollen künstlerischen Verständnis grösser. Musikwerke, zum Komponier., Instrumentieren, Partiturlesen, Dirigier. befähigen. Es bezweckt gründliche Ausbild. v. Berufsmusikern, Musiklehr., priv. Musiktreib., Musikliebhab. in allen theoret. Zweig. d. Tonkunst. Inhalt: Geschichte d. Musik. Musik. Formenlehre. — Kontrapunkt, Kanon u. Fuge, — Instrumentationslehre. — Partiturspiel u. Anl. z. Dirigier. — Harmonielehre.

3 Bände in elegant. Leinenmappe à 18.50 Mk. od. 54 Lief. à 90 Pf.
Monatliche Teilzahlungen.
Ansichtssendungen bereitwilligst.
Bauness & Hachfeld, Potsdam 6

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen



Mandolen
Lauten
Guitarren
tragen die beste Marke
nur echt,
wenn mit Original-Unterschrift
F. Del Perugia).

Allein-Debuet
für die ganze Welt
C. Schmidl & Co., Triest
(Oesterreich).

Kataloge gratis. o Coulante Bedienung.
Wiederverkäufer gesucht.

Franz Liszt

In Edition Schuberth ca. 150 Werke u. Bearb. des Meisters erschienen; Verzeichnis derselben, sowie vollständiges der Edition Schuberth gratis u. franko von J. Schuberth & Co., Leipzig.

J. G. Cotta'sche Buchhandlung
Nachfolger
Stuttgart und Berlin

Soeben erschien in 7. Auflage:

Große theoretisch-praktische Violinschule

vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung

In zwei Bänden

Von Edmund Singer und Max Seifriz

Band I, 1. Hälfte. Geh. M. 7.– Karton. M. 7.80

Ferner erschienen:

Band I, 2. Hälfte. 3. Aufl. Geh. M. 7.– Kart. M. 7.80
Band II, 1. Hälfte. (Lagenschule) Geheftet M. 8.– Kart. M. 8.80
Band II, 2. Hälfte. Geheftet M. 8.– Kart. M. 8.80

Zu beziehen durch die meisten Musikalienhandlungen

Gratis!
Man verlange unseren Katalog über
Musik-Literatur
Schuster & Loeffler
Berlin W 57.

Diplom. Gesanglehrer

wünscht Stelle zu verändern. Übernimmt auch die Leitung von Chorverein oder leitende Stelle, ev. Sekretär. an Musikinstitut. Briefe unter M. N. 3132 an Haasenstein & Vogler, A.G., München.

Operntexte
hat abzugeben Dr. Heidrich, Hannover, Sallstraße 16.

Darlehen

vom Selbstgeber erhalten solvente Personen, gegen ratenweise Rückzahlung. Hypothekengelder auf Stadt- und Landanwesen zu günstigen Bedingungen sowie Betriebskapitalien durch das Hypothekengeschäft Nürnberg, Ammanstr. 9. Rückporto erbeten!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**

Berlin SW. Gegründet 1850. Bernburgerstr. 22a.

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.

Frequenz im Schuljahr 1909/1910: 1284 Schüler, 124 Lehrer

Ausbildung in allen Fachern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte.** Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Lusztig.**

Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl.

Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat.

Sprechzeit 11—1 Uhr.

George Fergusson

Baritonist.

Unterricht im Kunstgesang u. Stimmbildung.

Berlin W, Augsburgerstr. 64.

Anna von Gabain

Pianistin,

Berlin W 15,

Konzert und Unterricht (Methode Carreño)

Kurfürstenstr 111 III r.

Frau Felix Schmidt-Köhne

Konzertsängerin (Sopran)

Sprechstunde für Schüler v. 3—4

Professor Felix Schmidt

Ausbildung im Gesang

für Konzert und Oper

BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

Fritz Masbach

Ausbildung im Klavierspiel

Berlin W, Uhlandstr. 39.

Konzertdirektion Eugen Stern, Berlin.

Eduard E. Mann,

Tenor. Konzert- und Oratorien-Sänger.

Gesang-Unterricht. Stimmbildner.

Lehrer an der Hochschule d. Kgl. Konservatoriums.

Dresden-A., Schnorrstraße 28.

Sprechzeit: 3—4 Uhr.

Theodor Prusse

Pianist u. Konzertbegleiter.

Für Unterricht schriftliche Anmeldung erbeten.

BERLIN W 50, Passauerstrasse 39 III.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Berthold Knetsch
Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.
Zu sprechen täglich von 2—3.
Unterrichtskurse für Musikwissenschaften und Klavierspiel
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren Ausbaues.)
Prospekte unentgeltlich.

E. N. v. Reznicek
I. Kapellmeister der „Komischen Oper".
Gesamte Theorie der Musik
Instrumentation :: Vorbereitung von Dirigenten
Berlin-Charlottenburg Knesebeckstraße 32.

Emmy Kloos
Lieder- und Oratoriensängerin (lyrisch und dramat. Sopran)
Gesangspädagogin. Sprachfehler (Stottern usw.)
werden in kurzer Zeit beseitigt.
Frankfurt a. M., Merianstr. 39. Sprechstunde 1—3.

Johs Quaritsch
Orgelvirtuose Konzerte auch im Ausland ::
Magdeburg, Pfälzerstr. 1

MARIE DUBOIS
Pianistin
4 Square St Ferdinand **Paris** 17e
Engagements durch:
Konzertdirektion **Julea Sachs, Berlin.**
Konzertbureau **Emil Gutmann, München.**
Konzertdirektion **Arthur Bernstein,** Hannover

Inka v. Linprun
Künstlerischer Violinunterricht.
Kammermusik u. Harmonielehre.
Engagementsanträge direkt erbeten.
Geigenkünstlerin, Konzertmeisterin u. Lehrerin an der Meisterschule für Bühne u. Konzert zu Charlottenburg, Lietzenburgerstr. 12 pt. Fernsp: Charlottenbg. 2501.

GÖTZ Loewe-Interpret, Baritonist
Heidelberg, Mittelstr. 12.

VALENTIN LUDWIG
Tenorist. * (Nur erstklassige Empfehlungen.)
Waldenburg (Schles.), Friedländerstraße 19. II.

Albert Jungbluf
Berlin W. 57, Blumenthalstraße 18.
Konzert- u. Oratoriensänger
(Tenor)
Konzertdirektion Hermann Wolff,
BERLIN W. 35.

Ida Auer-Herbeck
Grossherzogl. Bad. Hofopernsängerin a. D.
Lehrerin des Kunstgesanges
a. Sternschen Konservatorium
Berlin W. Kulmbacherstr. 9 III.

Willi Kewitsch
Sopran. Konzert- und Oratoriensängerin. Künstler. Gesangunterricht auf naturgemässer Grundlage. Atemtechnik und Tonbildung.
Berlin-Schöneberg Heilbronnerstr. 17.

Otto Nikitits, Violinist
Lucie Nikitits, Pianistin
KONZERTE.
Unterricht. ◇ Kammermusik.
Berlin-Wilm.,
Pfalzburgerstr. 58 III.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Concertdirection Hermann Wolff

Berlin W 35, Flottwellstrasse 1

Telegr.-Adr.: Musikwolff, Berlin .·. .·. Telephon: Amt VI, No. 797 u. 3779.

Fanny Opfer

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

TILSIT, Tilsiter Allgemeine Zeitung (Messa da Requiem von Giuseppe Verdi), 11. April 1911.

Die Auswahl der Solisten war eine äußerst glückliche, das Quartett war fest studiert und machte sich um die Aufführung sehr verdient. Vor allem war in Fräulein **Fanny Opfer**-Berlin **eine ganz hervorragende Sopranistin** gewonnen worden. **Ihre auch in den höchsten Lagen beim kohen a und b stets samtweiche Stimme von bezauberader Klangfarbe** zeigte sich den äußersten Anforderungen, die das vollinstrumentierte Werk stellt, dank des voluminösen Organes durchaus gewachsen, und **sieghaft behauptete sich der herrliche Sopran** trotz oft reichlicher Deckung durch Orchester und Chor in allen Lagen.

Heinrich Pestalozzi

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

HAMBURG, Hamburger Corresp., 2. März 1911.

Der Konzertsänger **Heinrich Pestalozzi**, der hier gestern zum ersten Male und **mit ehrlichem Erfolg** um künstlerische Teilnahme warb, hatte sich einer **großen und anspruchsvollen Aufgabe** zugewandt: er sang Schuberts „Schöne Müllerin". Der klassische Liederzyklus ist für den Interpreten undankbarer, als man im allgemeinen annimmt. Nichtsdestoweniger wußte **Herr Pestalozzi seine Hörer auch auf die Dauer zu fesseln** und in diese Welt tränenreicher Innigkeit und schöner Gefühlsverträumtheit eng und enger einzuspinnen. Die stimmlichen Mittel, die ihm zu Gebote stehen, sind an sich nicht groß, aber **die kluge und hochkultivierte Art**, mit der er sie ausnutzt, läßt sie ihrem Ausdruckswert nach größer erscheinen als die eines oder des anderen seiner stimmgewaltigeren Kollegen. **Wie er mit seinem lyrisch reizvollen Bariton stimmtechnisch operiert, ihm ein wirklich klingendes Piano abgewinnt, wie er straffe, musikalische Selbstzucht mit absoluter Freiheit im dichterischen Ausdruck zu vereinen weiß, das ist alles Rühmens wert. Seine Intonation ist rein und sicher, und seiner Vortragsweise haftet in ihrer schlichten Innigkeit und ihrem feinen Humor etwas von edler Volkstümlichkeit an, die ihn als Schubertsänger ganz besonders geeignet erscheinen läßt.** R. M. H.

Olga Steeb

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

BERLIN, Berliner Tageblatt, 17. Dezember 1909.

Olga Steeb bestätigte an ihrem zweiten Klavierabend den günstigen Eindruck, den man nach ihrem ersten Konzert gewonnen hatte. Sie erledigte dasselbe Programm **mit außergewöhnlichem Gelingen**, besonders da, wo **ihr elastischer, im Piano besonders reizvoller Anschlag** zur Geltung kam. So war das G-dur-Rondo von Beethoven **eine in jeder Beziehung bemerkenswerte Leistung.** Nicht ebenso gut liegen ihr Klavierstücke von bewegtem und leidenschaftlichem Charakter. Aber alles in allem, eine Pianistin, die bei ihrer großen Jugend und ihren vortrefflichen Anlagen zu den besten Hoffnungen berechtigt.

Für den Reklameteil: Schuster & Loeffler, Berlin W. XX Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Julius Blüthner, Leipzig

Kaiserlicher und Königlicher Hof-Pianofortefabrikant

Flügel und Pianinos

Besondere Bauart für alle Klimate

Ausgezeichnet mit nur ersten Weltausstellungspreisen, zuletzt in **Brüssel 1910 mit dem „Grand Prix"**

Gustav Fiedler

Leipzig

Pianinos ✠ Flügel

Erstklassiges Fabrikat
in mittlerer Preislage

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

C. BECHSTEIN

HOF-LIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER KAISERL. UND KÖNIGL. HOHEIT DES KRONPRINZEN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS EDUARD VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN ALEXANDRA VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,	PARIS,	LONDON W.,
Johannisstr. 6	334 Rue St. Honoré.	40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den **Bechstein**-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, **deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.**

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tourneen zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des **Tones** und des **Anschlages** zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, **das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.**

Sophie Menter: **Bechstein** ist der König aller Pianofortebauer.

Artur Schnabel: Bei allen **Bechsteinschen** Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereint gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie der „**Bechstein**", den er bei sich zu Hause [illegible] und liebgewonnen hat.

Richard Strauss: Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohltaten für die musikalische Welt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.